القاهرة

أدب • فكر • فن



• لوحة من كتاب كشف الأسرار •
• تأليف ابن غانم المقدسى • أواسط القرن الرابع عشر الميلادى •

إنقاذ العالم

لغتان فى الشعر الحديث

الخيال بين لغة الأدب ولغة العلم

فى ذكرى الشاعر العوضى الوكيل

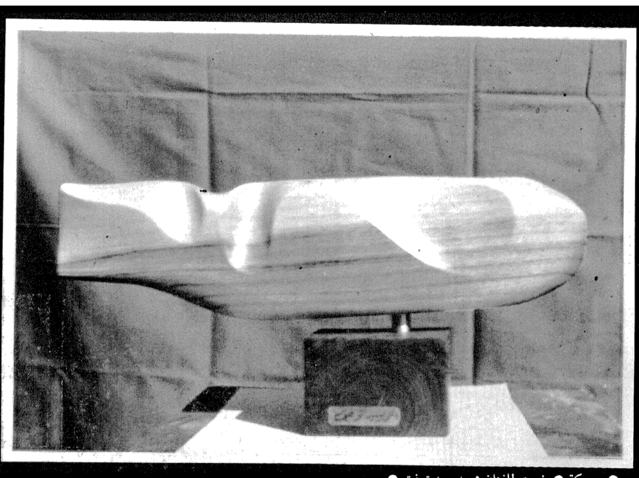
رجال الله والمسرح الشعبى

حوار مع المخرج السينمائى ميلوش فورمان



• القاهرة • العدد الثالث والثلاثون • الثلاثاء ١٧ سبتمبر ١٩٨٥م • ٢ محرم ١٤٠٦هـ •

• الثمن ٢٥ قرشاً •



● سمكة ● نحت للفنان محمد سيد توفيق ●

القاهرة

رؤية

لقد دعونا قبل ذلك إلى التفاؤل بالنسبة إلى مستقبل الثقافة المصرية ، وخاصة أن دعوات الإحباط قد تزايدت إلى الدرجة التى أصابت البعض منا باليأس : ما نريد قوله هنا أن ما يحدث الآن مثير للانتباه حقا ، لأن تجاهله يعنى المزيد من الأحاسيس السلبية التى تتراكم مع غيرها عبر أزمنة رديئة ، فتزيد اليائسين يأساً وتتعمق مشاعر اللامبالاة ، والأنامالية ، وكلها جرعات غير صحية فى زمن يتبدّل بكل الإصرار والجدية ، نحو آفاق أرحب للثقافة المصرية .

فى فرنسا ازدهرت الثقافة الفرنسية عندما تولى أمرها روائى وناقد معروف هو مالرو لأنه لم يكن غريبا عن هموم ومشاكل وقضايا ومعوّقات ازدهار هذه الثقافة وتقدمها ، وعندما تولى أمرها كان يعرف ما يجب عليه أن يفعله ، وفى بلدان أخرى كثيرة ازدهرت الثقافة وأينعت عندما تولى أمرها مثقفون يعرفون ما يفعلون . . وفى بلدان أخرى من بينها مصر تراجعت الثقافة واضمحلت عندما تولى أمرها من لا ينتمون إليها . . وغير مهمومين بهمومها ، ولا يعنيهم ازدهارها بقدر ما يعنيهم مجرد الاستمرار فى مواقعهم .

وإذا كنا ندعو الآن إلى مزيد من الانتباه لما يحدث ، فإن ذلك لا يأتى من فراغ ولكنه نتاج ملاحظات دقيقة . منها أن من تولى أمر الثقافة مؤخراً ليس غريبا عن المناخ الثقافى ، وليس بعيداً أيضاً عن هموم الثقافة المصرية ، لأنه قبل أن يكون مسئولاً عن الثقافة المصرية فهو شاعر وناقد . تعرفه ساحات النشر والندوات وقاعات الدرس . . ولأنه كذلك نراه لم يتحدث كثيراً ولم يعط وعوداً براقة ، لأنه يعرف أن مهمته إذا كانت شاقة فهى أيضاً غير مستحيلة . ولأنه مهموم بهموم الثقافة المصرية نراه قد لمس الوتر الحساس فى تراجعها عندما قال « إن موجة الإسفاف التى تعانى منها جوانب كثيرة من الفن لابد وأن تتوقف ، وأن الثقافة ليست الأفلام الهابطة أو المسرحيات التى تتنافى مع الذوق العام ، وأن الثقافة الحقيقية ينبغى أن تقوم على بناء فكر سليم ووجدان راق ، وأن ذلك هو الطريق إلى بناء إنسان يعى مسئولياته ودوره فى الحياة » .

ويبدو أن وصول المهتمين بالثقافة إلى قيادة الثقافة المصرية جزء من رؤية جديدة ومستنيرة للعمل العام فى مصر ككل ، وما ظل يتردد كثيراً دون تطبيق عملى وهو أن يكون الرجل المناسب فى المكان المناسب . . ألا يدعو ذلك إلى الانتباه ؟ ثم العودة إلى المشاركة من جديد من أجل ازدهار الثقافة المصرية ، واستعادة وجهها المشرق والمؤثر فيها وفيمن حولها .

القاهرة

● الأسعار ●
السودان ٦٠٠ مليم - السعودية ٥ ريال - سوريا ٣٥٠ ق.س - لبنان ٤٠٠ ق.ل - الاردن ٤٠٠ فلس - الكويت ٤٥٠ فلسا - العراق ١١٠٠ فلس - المغرب ٨ دراهم - الجزائر ٦٥٠ سنتاً - تونس ٦٥٠ مليماً - الخليج ٦٠٠ فلس

● الاشتراكات ●
قيمة الاشتراك السنوى ٥٢ عدداً فى جمهورية مصر العربية ثلاثة عشر جنيهاً مصرياً بالبريد العادى . وفى بلاد اتحادى البريد العربى والافريقى والباكستان ثلاثون دولاراً او ما يعادلها بالبريد الجوى . وفى مختلف انحاء العالم ثمانية وثمانون دولاراً بالبريد الجوى . والقيمة تسدد مقدماً لقسم الاشتراكات بالهيئة المصرية العامة للكتاب ج . م . ع نقداً او بحوالة بريدية ، او بشيك مصرفى لأمر الهيئة المصرية العامة للكتاب - كورنيش النيل - القاهرة وتضاف رسوم البريد المسجل على الأسعار الموضحة .

لغتان في الشعر الحديث



د. شكرى عياد

« ب » ثعلب الموت

كم يمضّ الفؤادَ أن يصبح الإنسان صيداً
لرمية الصيَّادِ !
مثل أى الظباء ، أى العصافير ، ضعيفا
قابعاً فى ارتعادة الخوف ، يختض ارتياعا ، لأن ظلا مخيفا
يرتمى ثم يرتمى فى اتئاد .
ثعلب الموت ، فارس الموت ، عزرائيل يدنو
ويشحذ النصل . آهِ
منه آهٍ ، يصك أسنانه الجوعى ويرنو مهددا ،
ياإلهى
ليت أن الحياة كانت فناءً
قبل هذا الفناء ، هذى النهاية ،
ليت هذا الختام كان ابتداءً
واعذاباه ، إذ ترى أعين الأطفال هذا المهدِّد
المستبيحا ،
صابغاً بالدماءُ كفيه ، فى عينيه نار وبين فكيه نارُ .
كم تلوت أكفهم واستجاروا ،
وهو يدنو .. كأنه احتث ريحا ،
مستبيحا ،
مستبيحا ، مهدداً ، مستبيحا .
من رآها ، دجاجة الريف ، إذ يمسى عليها المساء
فى بستانه ؟
حين ينسلّ نحوها الثعلب الفرّاس ، ياللصريف
من أسنانه !
وهى تختض ، شلها الرعب ، أبقاها بحيث الردى ، كأن الدروبَ
.. استلّها ماردٌ ، كأن النيوبا



سور بغداد موصدَ الباب ، لا منجىً لديه
ولا خلاصٌ ينالُ
هكذا نحن حينما يقبل الصياد عزريل ،
رجفة فاغتيالُ
[بدر شاكر السياب : أنشودة المطر]

عنوان هذه القصيدة يعتمد على التشبيه ، أى أن طرفى العلاقة كليهما مذكوران . فكرة الموت إذن لم تتجسد فى صورة ذلك الحيوان المخادع ، كما تجسدت فى صورة المهرة الفتية فى القصيدة السابقة . وبناء على ذلك فلا ينتظر أن تنمو الصورة حتى تصبح أسطورة . إن الموت هنا هو الموت المعروف : هو الفناء ، النهاية ، العدو الخارجى الذى لا فكاك منه . ومركز القصيدة هو الإنسان الذى شله الرعب ، وليس « ثعلب الموت » الذى اتخذته القصيدة عنواناً سوى إحدى الصور التى جسمها الرعب . فهناك أيضاً صورة الفارس ، وصورة الصياد ، وصورة عزرائيل وهو يشحذ نصله . ولأن هذه الصور تتزاحم فى أول القصيدة فإن بعضها يلغى بعضا ولا يبقى إلا إحساس أو هاجس . ولكن هذا الهاجس يقوى ويتحدد فتبرز صورة مركبة للثعلب ودجاجة الريف ، وتبتعد الصورة عن التشبيه وتصبح أقرب إلى الكابوس حين يفتتحها الشاعر بما يشبه رفع الستار أو دفعة فى سراديب الحلم : « من رآها . . . » ، وتتلاصق الجمل ويسرع نبض الإيقاع (باستخدام التضمين) وتختلط الصور وتتكاثف (كما فى الكابوس) — حتى تصبح أنياب الثعلب سور بغداد . هنا نحدس أن الدجاجة ترمز للشاعر ، وأنه — مسحوقاً فى المدينة المفترسة — يعيش تحت وطأة شعور بالعجز المطلق وكأنه على حافة الموت . ونرى الأسطر الأربعة الأولى فى ضوء جديد : فقسوة الإحساس بالعجز هى التى تمض فؤاد « الإنسان » حتى ليشعر بأنه ليس أكثر من حيوان ضعيف لا يستطيع أن يدفع عن نفسه . وإذا أسقطنا عنوان القصيدة مؤقتاً لم نجد فى هذه الأسطر الأربعة ما يحدد معناها بالموت . إنما هو الخوف الأشلّ أمام خطر محدق (مهدد ، مستبيح) . وهكذا نجد أن معنى القصيدة يتكامل على اعتبار أن هاجس « الموت » ليس إلا عن الإحساس بالضآلة والهوان .

فى القصيدة السابقة رفض الشاعر كل صور الحياة من حوله ، ولجأ إلى موت أبدعه بحدسه الداخلى ، منطلقاً من إحساس « الموت الأصغر » فى قمة اللذة الجنسية ، فأصبحت القصيدة كلها رمزاً أو مجازاً كبيراً عن هذا الموت الخاص الذى هو — فى حقيقته — حب عميق لـ « مثال » الحياة . أما هنا فالموت نفسه تعبير مجازى عن اليأس والإحساس بالنهاية . وهو موت « عام » ، وتشخيصه بعزرائيل ، وإن كان صورة واحدة بين صور متداخلة عدة ، يؤكد هذا العموم . والقفزة من « أنياب الثعلب » إلى « سور بغداد » — على غرابتها تشرك سكان المدينة جميعا فى تجربة الشاعر . وبداية القصيدة ونهايتها تحصرانها فى قالب الحكمة . فالكلام أولاً عن « الإنسان » وأخيراً عن

« نحن » . أما « أنا » الشاعر فلا تلوح فى ثنايا القصيدة إلا ثلاث مرات ، دالة على التوجع مرة (« آه » — ويقدر فيها ضمير مستتر) والاستغاثة مرة (« ياإلهى ») والندبة مرة أخرى (« واعذاباه ») ، وكأنها ثقوب فى ثوب الحكمة الذى يحاول الشاعر أن يرتديه .

الشاعر إذن يحوّل تجربته الخاصة بالحصار والرعب إلى ما يشبه أن يكون مرثية جماعية لكل الأحياء : حيث الموت يتربص للانقضاض فى أى لحظة . إن عينيه — حقا — مثبتتان على الخارج ، ولكنها حملقة الفزع التى لا يمكنها أن تتبين معالم هذا الخارج . فهما لا تريان إلا أشباحاً مرعبة مختلطة . وخوف الموت (= الفناء = العدم = القوى الخارجية المدمرة) يطرد كل إحساس بل كل رغبة فى الحياة .

« جـ » إليك هناك حيث تموت

رسالتك التى اجتازت إلىّ الليل والأسلاك
رسالتك التى حطت على بابى . . جناح ملاك
لماذا ؟ حين فضتها يداى . .
تنفّضت أشواك
على وجهى وفى قلبى ؟
رسالتك التى انتشلتك من مستنقع الغربة
وردّت لى طفولتنا
من القيعان . . قيعان الأسى الصلبة
وردت لى براءتنا
وردت لى أناشيد الصباح وغرفة الدرسِ
وشيطنة المساء . . وساحة القرية
وصوت أبيك يزجرنا : كفى لليوم يا أولاد !
وأمك فى تساؤلها : وكيف سميح ؟
فترشف أمى القهوة
وتهتف جدّ مزهوّة !
: بإذن الله . . ممتاز ! وكيف فؤاد
— كصاحبه ! إلهى يحرس الاثنين
من الإهمال والحساد
ومن صائبة بالعين !

* * *

رسالتك التى رفّت على جرحى
كعصفور تفلّت من سجون الحزن والحرمان
ورافق نجمة الصبحِ
لماذا حين فضتها يداى . . تنفضت أشواك
على وجهى . . وفى قلبى ؟

* * *

« أخى الغالى ! »
كتبت إلىّ مزهواً . . « أخى الغالى » !
تحياتى وأشواقى

فى هذا العدد

● اللوحات المرافقة للمواد المنشورة للفنان عمر جهان ●

تطير إليك من بيروت
إليك هناك . . حيث تموت
فِدى الباقى من التافه من ميراثك الباقى
تحياتى وأشواقى
أنا أصبحت إنساناً جديداً . . غير ما تعهد
ختمت دراستى العليا . . ونلت شهادة المعهد
وأصبح مكتبى أكبر
وصار اسمى هنا أشهر
ولى صاحبة شقراء . . جدتها فرنسية
وأخرى جدها قاد الفتوحات الصليبية
ومثل بقية الأسياد
تربض فى فناء الدار . . فارهة خصوصية .
أخى الغالى !
لماذا أنت لا تأتى إلى بيروت
وتترك جرحك الممقوت
وتهجر وجهك المغموس فى الوحل
وتنسى عيشة الذلّ
فحقلك لم يكن أرحب من حقلى
وبيتك لم يكن أجمل من بيتى
لماذا أنت لا تأتى ؟ !
أخى الغالى !
تحياتى وأشواقى
إليك هناك فى المستنقع الباقى !

* * *

رسالتك التى اجتازت إلىّ الليل والأسلاك
رسالتك التى حطت على بابى . . جناح ملاك
أتعلم ؟
حين فضتها يداى تنفّضت أشواك
على وجهى . . وفى قلبى !
أخى الغالى !
إليك هناك فى بيروت
إليك هناك . . حيث تموت
كزنبقة بلا جذر
كنهر ضيّع المنبع
كأغنية بلا مطلع
كعاصفة بلا عمر
إليك هناك حيث تموت كالشمس الخريفية
بأكفان حريرية
إليك هناك يا جرحى ويا عارى
ويا ساكب ماء الوجه فى نارى
إليك هناك من قلبى المقاوم جائعاً عارٍ
تحياتى وأشواقى
ولعنة بيتك الباقى !

[سميح القاسم : دمى على كفى]

فى الحكايات الخرافية يحدث أحياناً للبطل تعيس الحظ أن يقع فى يدى جنى شرير يخيره بين منيات ثلاث . أما فى الواقع فكل إنسان يختار نوعاً من الموت كما يختار ــ وفى نفس الوقت ــ نوعاً من الحياة . وعند الشاعر الفلسطينى الذى بقى فى الأرض المحتلة لا معنى للحياة إلا أن يتمسك بأرضه وتراثه ، وإن رفض ماهو زائف أو فاسد من هذا التراث . إنه يقبل واقعه كمقدمة لتغيير هذا الواقع . هذه هى « الحياة » وإن ضحى من أجلها بالكثير : بوضعه المادى والإجتماعى ، بالنجاح والشهرة والمتع الشخصية ، هذه الأشياء التى يمكن أن تبدو هى « الحياة » لغيره . فواقع الإنسان الفلسطينى عموما ــ شاعراً كان أو غير شاعر ــ يضعه أمام خيارات محددة . إن مشكلته واضحة بعكس غيره من العرب . حقا إن الهزائم العربية تمضه وترمضه ككل عربى ، والنجاحات أو البشائر فى أى صقع من الوطن العربى تنعش آماله وتثير حماسته ، ولكنه ينظر إلى الهزائم والنجاحات من خلال مشكلته كفلسطينى : ومشكلته هى أن أرضه اغتصبت ، وأهله شردوا . ولذلك فأحد الخيارات أمامه هو أن يقطع صلته بهذا الماضى ، ليصبح « إنساناً جديدا » ، وهكذا يمكنه أن يسعى لتحقيق طموحاته الشخصية . والخيار المضاد هو أن يبقى فى وطنه ، لأن بقاءه ــ فقط ــ أصبح يعنى بقاء هذا الوطن ، وأن يرفض ــ فى الوقت نفسه ــ نوع الحياة التى يحاول العدو المحتل أن يفرضها عليه ، لأن هذا نوع آخر من الضياع . الخيار الأول موت ، لأنه إعدام للماضى كله (وقد صورته القصيدة فى تفاصيله الدقيقة الحية القريبة من القلب) فى سبيل الحصول على حياة حاضرة ممتعة . والخيار الثانى بالقياس إلى الحاضر الممتع موت أيضا ، ولكنه استمرار للحياة الماضية وتشوق إلى المستقبل . وربما كان هذا الخيار الثانى هو الخيار الوحيد الممكن للشعراء . فالشعر لا يصْدر من خواء ولكنه يمتاح من آبار عميقة فى لاشعور الفرد والجماعة . الشعر هو الجذور الحية الضاربة فى أعماق الأرض (وصورة الجذور تتردد كثيراً عند سميح القاسم) وقد تقطع الساق ولكن النبات يظل راسخاً فى الأرض متشبثة جذوره بالتربة ، إلى أن تتغير الظروف فيستأنف حياة جديدة .

فكرة الموت والبعث تعيدنا إلى حيث بدأنا ، إلى عالم الأساطير . وسميح القاسم يستخدم الأساطير أحياناً كما يستخدم قصص التوراة كثيراً . ولكن مما يسترعى الانتباه أنه نادراً ما يتقمص شخصية أسطورية . ومن الاستثناءات القليلة قصيدة بعنوان « أزريس الجديد » (دمى على كفى) . ومما يميز أسطورة أوزوريس عن نظائرها من أساطير البعث (كأسطورة أدونيس وأفروديت) الدور الإيجابى البناء الذى تلعبه إيزيس : دور الزوجة الوفية والأم الرءوم ، على عكس أفروديت الغاوية اللعوب . وسواء أكانت إيزيس ــ عند سميح ــ رمزاً للأرض أم للمرأة الفلسطينية فإن توجهه إليها بالخطاب يعنى أن دور الشاعر المبتدع ليس دور المختار الإلهى المستعلى بل دور المضحى والضحية حيث تبدأ الحياة الجديدة من الأرض مرة أخرى ●

خاتمة

لعل بعض القراء يرون أن التيار الأول من التيارين اللذين تحدثنا عنهما فى هذه المقالات هو الجدير حقا بإسم « الحداثة » ، وأن التيار الثانى أقرب إلى تيار الواقعية . ومع أن هذه القسمة يمكن أن تتسع لتشمل فنوناً أدبية أخرى غير الشعر (المسرح ــ القصة ــ الرواية) ، كما أنها تُدخل الأدب العربى المعاصر تحت التصنيف المأخوذ به عادة بين النقاد فى الآداب الأوربية الغربية والشرقية ، فقد تجنبنا هذا التصنيف عامدين لأنه فوق إهماله لفروق مهمة بين مختلف الآداب القومية ومختلف الفنون الأدبية ــ ينطوى على حكم أيديولوجى مسبق ، سواء اعتبرت الواقعية محافظة أو حتى « رجعية » أم اعتبرت الحداثة خدعة رأسمالية وإفساداً للأدب من أجل مصلحة فئة مسيطرة . ونحن نرى أن الأيديولوجية فى النقد ــ كما فى الأدب نفسه ــ يجب ألا تتحول إلى جهاز تُلقى فيه الوقائع لتخرج سلعاً مصنّعة قياسية ، ولكنها أشبه بكائن حى يحتاج دائماً إلى أن يتأقلم أيكولوجيا مع الوقائع . ولعل أعظم مافى الواقع المضطرب ــ إلى حد التخبط ــ الذى تعيشه الأمة العربية ثقافيا واجتماعيا وسياسيا هو أنه واقع تخلص من أنماط قديمة ولم يستقر بعد على أنماط جديدة : وهذا يعنى أنه واقع حافل بإمكانات لا يسهل تحديدها أو التنبؤ بها : سواء اتجهت به نحو الصعود أم نحو الانحدار .

قصة قصيرة

الحصار

وفيق الفرماوى

كنت وقتها قد انتهيت فى العمل ، وبدأت فى الاستعداد للنوم ، فكرت فى الاغتسال ، كان العرق يضايقنى ويثيرنى ، لكن شعوراً بالتعب أشلنى ، فآثرت النوم دقيقة . دقيقتين . تسعا . وأحسست بشىء يتحرك تحت وسادتى ، فأزحتها بيدى وتحسست المكان ، كان ثعباناً أسود كبيراً ، حط رأسه ناحيتى وراح يفح ، فتراجعت صارخاً فى لحظات ، كان عمال الموقع جميعاً داخل حجرتى ،



فأشرت ناحيته ، وأنا ارتعد كان ما يزال الثعبان يتراقص فوق سريرى ، ولسانه يضرب الهواء ، لكن ضحكاتهم أدهشتنى ، توسلت إليهم أن يقتلوه ، فازدادت ضحكاتهم !

قلت : أرجوكم .

مال أحدهم على آخر وهمس له ، فانسحب خارجاً ورجع مصطحباً رجلاً لم أره فى الموقع من قبل ، أفسحوا له مرحبين ، وأشاروا ناحيتى ، هز الرجل رأسه فى صمت وتحرك ناحية الثعبان ، فكرت أن أسألهم إن كان الرجل يعرفنى ، لكنى تراجعت ، مد الرجل ذراعه وداعب الثعبان فاستجاب له ، وأنزله داخل كيس يحمله ، فتملكنى الفرح وابتسمت ، استدار الرجل عائداً ووقف قبالتى .

قال : اوف نذرك . وخرج .

فى الليلة نفسها خرجنا جميعاً لابتياع جدى من امرأة على أطراف الموقع ، حكوا لها حكايتى ، فأصرت على إعطائى الجدى دون مقابل ، ولما أبديت اعتراضى ، نظر نى أحدهم لاعناً ، فأزعنت وحملت الجدى .

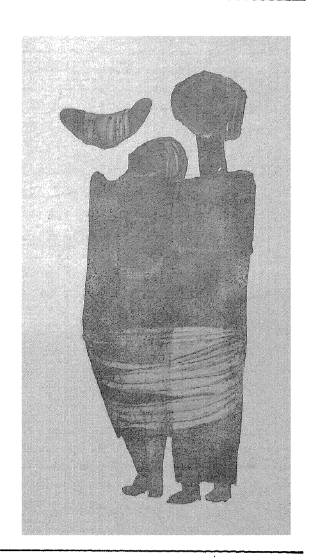
كان القمر المكتمل يرسل أشعته الرائعة فوق رءوس الجبال والأعمدة وحواف الأشجار العارية ، وكانت الطيور الداكنة تحوم من فوقنا ، محدثة جلبة عالية أرعشت الجدى ، فتدلى لسانه ، تأثرنا بالخوف والمخاط ، وراحت قوائمه تضرب الفراغ فتمنيت لو أتركه ، لكن أحدهم صاح منبها ــ وصلنا ــ فتسللنا خلال فتحة فى الأسلاك ، تغطيها الأعشاب والعناكب ورائحة الجثث المعطنة ، طلت تنهب أنفى وعينى طوال الطريق ، ولما وصلنا إلى حجرتى ، كانت ماتزال مفتوحة وضوءها يرسم مساحة باهتة على التراب ، فتذكرت أنى لم أغلقها ووددت لو أنام . تقدم أحدهم ساحباً الجدى وألقاه على الأرض ، ثم انحنى شاهراً سكينه وجزّ رقبته ، فاندفع الدم ملوناً المكان ، تقدم آخر وراح يصبغ رأسه وملامحه ، تبعه ثالث ورابع ، فأدرت رأسى وأنا أشعر بالقرف ، لكنهم تحلقوا حولى وراحوا يتراقصون شاهرين سكاكينهم ، وعيونهم اللامعة ، فتراجعت مذعوراً وفكرت فى الهرب ، كان القمر مازال يرسل أشعته عاكسًا فوق الدم المتناثر أضواءه الرائعة ، وكان علىّ اختراقهم فانطلقت زاعقاً صوب حجرتى ، لكن أحدهم لم يتبعنى فاغلقت بابى وبكيت . فى الصباح كانت حجرتى مليئة بالثعابين ●

العوضى الوكيل فى ذكراه

١١/٤/١٩١٥ - ١٢/٩/١٩٨٣

حلت يوم الخميس الماضى
الذكرى الثانية لرحيل الشاعر العوضى الوكيل ، الذى أثرى فى حياته الشعر العربى بالعديد من قصائده ودواوينه ، والقاهرة إذ تحيى ذكراه تنشر هذه القصيدة للشاعر الدكتور عبد اللطيف عبد الحليم .

د. عبد اللطيف عبد الحليم



الصديق الراحل

جدد اللقيا ، هل اللقيا ترامُ — أين منا ، أخلف الوعَد الحمامُ
هجعت عين ، وباتت أعين — سهر الدمع بها ، ليس ينام
أين منى موعد ، أخلفته — ووعود منك صدق وذمام
شط بى النأى زمانا يابسا — وطوى ودى بها عام ، وعِام
غير ود لك ، ما زلزله — غربة النفس ، وأشجان تُؤام
جدد اللقيا ، فها نحن هنا — ياصديقى ، ولقد قر المقام
ويحك اليوم ، فما فى طاقتى — أن أرى اللقيا تقاضاها الرجام
ويك أمسكْ ، مالك اليوم سوى — لوعة يرفدها دمع سجام

أين منى قلبك النضر ، به — فرحة الكون ، وعطر ، وغرام
وسوار الخمر إن غازلها الضوء ، — وارتاح برياها الكرام
وقصيد ترجم النفس ، فما — فى طواياها ضباب أو غمام
عانق الوجدان فيه الفكرُ واهـ: — لمعناه الكلام
نغم لم يجحد الفصحى ، به — روعة الحاضر والماضى تُشام
وغناء عرف التجديد ، فيه — استوى « البحر » إلى حيث يقام
لاأختلاج الصور الظلمى ، ولا — « كلم حمر » به طاش الزمام
بل غناء ثقف « العقاد » منه — حواشيه ، وما فى ذاك ذام
لم تقلده ، ولكن معجب — لك من مسراه خل وإمام
ياأخى فى مذهب « العقادَ » لم — أرثمك اليوم ، فما بىّ قوام
بل رثائى أمة ضل بها الحس ، — واسترعى نواحيها الأثام
قيمة الفكر بها ، ياهونها — ليس يرعاها جلال واحترام
غْاب صوت الحر فيها ، وغدا — يرتعى روضتها القوم اللئام

هان فيها القدر، لم يرق سوى كل أفاك، له يعلو المقام
واستوى الناس، فما عاد لهم غير أصنام لها صلوا وصاموا
فقدت أشياؤنا ألوانها وتساوى الضوء فيها والظلام

. . .

ما على الشاعر، لو ضاق به نافد الصبر، وأشجاه احتدام
أمة تنساك، ما أضيعها وهي في فنك شوق وهيام
نسيتك اليوم، لاضمة حب، ولا ذكرى، ولا حتى سلام
حسبك الآن، أهذي أمة؟ فاتها التاريخ، والراوون ناموا
شرفٌ فاتك ذكر منهم ذكرهم إياك عار واتهام
«عوضي»، لست مثيلا لهم خدمٌ حتى وإن صالوا وساموا
لا عليك اليوم من ذكراهمُ ياصديقي، فلقد ذلوا، وهاموا

. . .

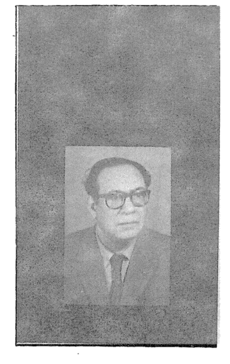
أنت عف، ما اطّباك مورد بات ترعاه الأناسي والسوام
شامخ، مغترب، مستوحش لك من روحك أنس وزحام
وهم الأحلاس، لا أنس لهم ولهم في الجمع صوت وعرام

. . .

ضافك الداء، فما لنت له بل تصبرت، وقد هاج السقام
صمت البلبل في الدوح وجف غدير كان يرعاه الحمام
وغدت غربانه، طاب لها فيه رَجْعٌ، قد تحاشاه انسجام

. .

أيهذا الشاعر الراحل، لاتبتئس؛ ماعاد يرضينا المقام
كلنا نبكي على أنفسنا مالنا غير الردى الحتم ختام
صفقة نخسر فيها رابح والذي يرحل عنها لايضام
وغبين كل من يبقى بها عيشة أسر، وذل، وقتام
رحمة الله لنا، ياصاحبي وسقى لحدك مأنوسا غمام



العوضي الوكيل في سطور .

- حائز على وشاح الروّاد الأوائل للمعلمين
- والوسام الثقافي التونسي من الطبقة الأولى
- ووسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى
- وجائزة الدولة للشعر

من مؤلفاته : شعراً

- أنفاس في الظلام ــ مع آخرين
- تحية الحياة
- أغاني الربيع
- أصداء بعيدة
- أشعار إلى الله
- عالمي الصغير
- فراشات ونوّار وهو آخر دواوينه

نثراً :

- مراجع في أصول اللغة والأدب
- الشعر بين الجمود والتطور
- العقاد شعره وأدبه
- قضية السفود بين العقاد وخصومه
- قيم ومعايير
- المؤتمر والمهرجان بين بغداد والبصرة
- من أمهات الكتب
- مراثي الحيوان في الشعر العربي
- تحقيق ديوان المتنبي
- تحقيق ديوان الوائلي
- نظرات في الشعر السعودي المعاصر

هكذاغشت حياتي .

● شعر لم يُنشر للعوضي الوكيل ●

١ - قال لسائل عنه وهو مريض

أيها السائل المسرّة عنيّ لا تلمني إذا نكرتُ السؤالا
إنما السؤال أن تجيء إلى البيت وتبقى مسامراً قوّالا
ولعمري لا يُذهب السقم إلاّ تسليات لطيفة تتوالى
ودواء من الأحاديث عذب كم حديث مُرّ السقام أزالا

●●●

٢ - وقال في ظالم :

يخافك من يجثو أمامك راضياً وما أنا بالجاثي ولا أنا بالراجي
ويخشاك من لا يعرف الله قلبهُ وقلبي يرى الرحمن في كل منهاج
وأعلم أن الموت رهن بكلمة فها هي أنفاسي وها هي أوداجي

الخيـال بين لغة الأدب ولغة العلم



د. توفيق الطويل

أما الدوس هكسلي «فقد خالف زميليه قليلا فى ثورته على المدنية العلمية ، فهو فى روايته : Brave New Warld وهى تدور حول قضية العالم مستقبلا يصور بطلها شاعرا رقيقا ينشد الحب والشعر والجمال والحرية والفضيلة ، ولكنه يفتقد فى الحضارة الجديدة كل هذه المعانى الحبيبة إلى نفسه . .

وهؤلاء الأدباء الثلاثة لا تختلف فكرتهم عن المدنية العلمية عن فكرة شعراء الحركة الرومانسية فى النصف الأول من القرن التاسع عشر (من أمثال ورد زويرث ١٨٥٠ وشيلى ١٨٥٩ Shelley وبيرون + ١٨٢٤ فى ثورتهم على تصنيع انجلترا فى عهدهم ، مع فارق واحد هو أن أولئك يضيقون بالواقع ، ويهربون منه ، بينما كان أدباؤ نا الثلاثة المعاصرون يضيقون بالواقع ، ولكنهم يواجهونه مواجهة صريحة قوية فعالة . ونضيف إلى هذا موقف أديب فرنسى سبق هؤلاء إلى ما يشبه هذا الموقف هو جان روسو + ١٨٧٨ J.J. Rausseau فقد ذهب فى صدر شبابه إلى أن ازدهار العلم يؤدى إلى انحطاط الخلق ، وأن التفكير مناقض لطبيعة الإنسان ، وأن الإنسان الذى يفكر ويتعقل حيوان فاسد الأخلاق . .

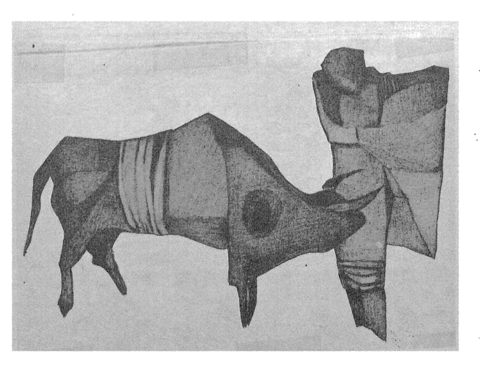
مع أننا نرى أن الإنسان ميزته على الحيوان الأعجم عقله وتفكيره . . وعلى أى حال عدل «روسو» عن الكثير من أفكاره فى كتابه «إميل» .

ومع هذا فما من شك فى أن الأدب قد تأثر بالتقدم العلمى الحديث ، ومن دلالات هذا شيوع القصة العلمية فى الأربعين عاما الأخيرة شيوعا أدى بالكثيرين من أئمة الفكر والأدب فى أوربا إلى التوجس من أن يؤثر ذلك على أنواع القصص الأخرى . . ومنذ ثلاثين عاما ظهرت فى عام واحد وفى شارع واحد من شوارع لندن عشرة محلات تخصصت جميعها فى بيع القصص العلمية ، وكثرت محلات بيعها فى نيويورك إلى حد يجعل السائح يتوهم أن نيويورك لا تقرأ إلا هذا النوع من القصص ــ كما كان يقول صديقنا المرحوم د. رشاد رشدى .

ولعل ما قلناه عن الأدب الفرنسى والإنجليزى المعاصر كان له صداه عند بعض المعاصرين من أدبائنا فى مصر . .

(ب) الأدب فى خدمة الفلسفة :

كثر الحديث عن الأدب الذى يتطلب صدق التعبير عن أحاسيس صاحبه ومشاعره وخواطره ، فى لغة يتخير ألفاظها ويحسن وضعها من الجمل ، مع تخيل الصور الفنية التى ترضى حساسية القارىء وتشيع فى نفسه الإمتاع ، وشاع القول بأن الأدب يستهدف تصوير الجمال ولا يتجاوز هذا الحد إلى الاهتمام بآفات الحياة الاجتماعية وعلاج مشكلاتها ، وقد أدت هذه الأقوال بالكثيرين من الباحثين والنقاد والمتعلمين إلى الاستخفاف بالأدب شعرا ونثرا . والقول بأنه مجرد تسلية ومضيعة للوقت ، وهؤلاء مخطئون أشد الخطأ وأفدحه ، وحسبنا للتدليل على خطئهم أن نقول إن إستقراء تاريخ النهضات شرقا وغربا يشهد بأن يقظة الشعوب تبدأ بالحركات الأدبية ، ثم تليها النهضة العلمية فى كل المجالات ، هكذا كان الحال مع العرب أيام بنى العباس وكان هذا أيضا هو الحال فى نهضة أوربا فى مطلع عصورها الحديثة .

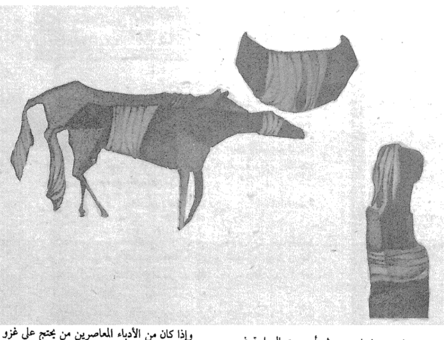


لقد بدأ عصر الإسلام الذهبى ــ علما وفلسفة وحضارة ــ فى منتصف القرن الثامن للميلاد ــ الثانى للهجرة ــ بعد أن سبقته نهضة أدبية تمثلت فى أواخر العصر الأموى فى شعراء من أمثال جرير والوليد بن يزيد ، وفى كتاب من أمثال سالم مولى هشام بن عبد الملك ، وعبد الحميد الكاتب ــ وهو أشهر من أن يعرف ، والحسن البصرى وغيرهم .

وأما عن عصر النهضة الأوربية فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر . فيكفى أن يقول عنه أكبر مؤرخى العلم «جورج سارتون» + ١٩٥٦ فى كتابه Humanism listoky of science and new ــ إنه عصر ذهبى فى الفنون والآدب ولكنه عصر مخيب لآمال مؤرخ العلم ــ]ى أن مؤرخ العلم لايجد فيه من العلم ما يستحق أن يؤرخه . . ولكن اليقظة قد أعقبت عصر النهضة ، وكانت طلائعها فى القرن السابع عشر على يد تيخو براه + ١٦٠٩ Tycho-Brahe عالم الفلك الدنمركى الذى كان يباشر عمله فى أول مرصد عرفته أوربا ، وتلميذه كلر + ١٦٣٠ Kepler الذى استغل ملاحظاته فى تحديد مدار المريخ حتى توصل بعد تسع سنين إلى المدار البيضى وشرع فى وضع قوانينه ، وجاليليو + ١٦٤٢ Galilo الذى أتم علميا رأى كبرنيكوس + ١٥٤٣ Copernicus فى القول بدوران الأرض ، واخترع المقرب (التلسكوب Telescope) وكان فجر النهضة العلمية الحديثة ، وكان أول رائد حديث شغف بالرياضات واعتبرها أداة العلوم الفيزيائية . . وغير هؤلاء .

بل تقول فى التدليل على خطأ الذين يستخفون بالأدب ويعتبرونه مضيعه للوقت إن الفلسفة تقوم أصلا على منطق العقل ، وتستبعد العاطفة والخيال ، وتهتم بالتجريد فتصعد من المحسوس إلى المعقول المجرد ، مع ذلك فإن الناظر فى تاريخها قديمه وحديثه ، لا يملك إلا أن يقول إنها استعانت بالأدب شعره ونثره فى التعبير عن أعمق الأفكار وأدق المعانى ، فالفلسفة منذ أيام أفلاطون ــ أى منذ نحو أربعة وعشرين قرنا من الزمان ــ حتى يومنا هذا لم تستغن فى فترة من حياتها عن الخيال أو تتخلى عن الشعر . . فمن قديم الزمان أدرك حكماء البشرية أن الحقيقة كثيرا ما تتخفى وراء الأساطير والخرافات والأقاصيص والحكم الشعبية ولهذا قيل أن الفيلسوف مهما حاول أن يجعل عقله حكما فى كل قضية تعرض له ، أو أن يعد فلسفة مجرد أنظار أو حكمة تمتاز بالدقة فإنه يجد نفسه محمولا على أجنحة الخيال إلى عالم تختلط فيه الحقيقة بالشعر ، ويمتزج فيه الواقع بالخيال :

وحديثا عبر الوجوديون عن المواقف الميتا فيزيقية بالأسلوب الروائى ، فكانت الروايات والقصص والمسرحيات عندهم هى التعبير الحى عن تجارب الإنسان بوصفه موجودا ميتا فيزيقيا ، الحقيقة عندهم لا تدرك بالعقل وحده ، ولهذا يعبرون عن الوقع كما يتكشف لهم خلال العلاقة بين الإنسان والعالم ، وهى فعل وعاطفة قبل أن تكون فكرا وتصورا كما تقول



«سيمون دى بوفوار» ومن ثم أصبحت الرواية غير دخيلة على الفلسفة ، بل تعبيرا حيا عن المواقف الميتافيزيقية ، وبها تتكشف علاقة الإنسان بالعالم وبالاخرين .

ومن الفلاسفة المحدثين من كان يقدر الشعراء حق قدرهم وفى مقدمة هؤلاء «برجون» + ١٩٤١ وكان هو نفسه من خيرة الكتاب المحدثين فى الفلسفة ، بل كان من الفلاسفة أدباء ، ومن الأدباء فلاسفة ، فكان كير كجارد + ١٨٥٥ Kjerkegaard ونيتشه + ١٩٠٠ Nieizsohe والوجودين المعاصرون من أمثال سارتر + ١٩٨٠ وسيمون دى بوفوار يعبرون عن أفكارهم الفلسفية فى روايات ومسرحيات وأفلام سينمائية ، بل رأى الفيلسوف الإنجليزى هويتهيد + ١٩٤٧ A.N. whitehead الإلتجاء إلى الشعراء بين الحين والحين تيسيرا للتعبير عن بعض الأفكار الفلسفية العميقة .

وإذا كان هذا هو شأن الفلسفة مع الأدب ، فإن الأدب بدوره قد احتل فى فرنسا إبان الستين سنة الأخيرة مجال الفلسفة ، ولا أدل على هذا مما نراه فى إنتاج الأدباء من مسرحيات وروايات وأشعار ومقالات . شغلت مجالات فلسفية عند أمثال بلزاك + ١٨٥٠ .

وفكتور هوجو + ١٨٨٥ V Hugo وبول فاليرى + ١٩٤٦ . ومع هذا فإن الأدباء يجأرون بالشكوى من تطفل الفلسفة على موائد الأدب ، واحتلالها لأرضه على غير إرادته ربما كان السبب فى ذلك شيوع الفلسفة فى فرنسا واتساع جمهورها بعد الحرب العالمية الثانية ، بدليل كثرة المجلات الفلسفية وتعدد الندوات الأدبية والفكرية إلى حد أن أصبحت الفلسفة حديث الناس فى الطرقات والملاهى والحوانيت ، ولعل مرجع ذلك إلى أن الفلاسفة قد ارتدوا إلى الاهتمام بدراسة الإنسان ، وهو موضوع الأدب المعاصر .

وإذا كان من الأدباء المعاصرين من يحتج على غزو الفلسفة لأرض الأدب فإن من الفلاسفة المعاصرين من يهاجم الخط بين الفن والفلسفة ، فمن ذلك أن بعض أصحاب الوضعية المنطقية من يندون بدعاة الميتافيزيقا الذين يمزجون الفلسفة بالفن . ويتهمون مذاهبهم بأنها خاوية من الحقيقة لأن هؤلاء الوضعين المنطقيين يرون أن وظيفة الفلسفة فى تحليل الألفاظ والعبارات تحليلا منطقيا ، فى ضوء ما سموه بمبدأ التحقق Veridcation Principle ef ومؤداه أن كل لفظ لا يكون له مدلول حسى فى الواقع ، يكون فارغا من المعنى ، وبهذا رأوا أن المحسوس هو وحده الذى يحمل معنى ، وبهذا المعيار استبعدوا من مجالات البحث : الميتافيزيقا والعلوم الفلسفية المعيارية والفنون على اختلاف أشكالها وقالوا إن الميتافيزيقا تبحث فى المجردات دون المحسوسات ، وأنها عمل فنى لا يستقرىء الواقع ، بل يقوم على الخيال ، وأصحابها ــ فى رأيهم ــ شعراء قد ضلوا سبيلهم وراحوا يقدمون قصائد من نسج الخيال . . فمذاهبهم الميتافيزيقية ملاحم شعرية تعبر عن إحساس أصحابها بالوجود والحياة ، بل جاهر رودلف كارنب + ١٩٧٠ Carnap بأن الموسيقى ربما كانت أقدر من فلسفتهم على تأدية هذه الوظيفة . لأنها مجردة من كل عنصر موضوعى ، فالميتافيزيقيون فى هذه العصور موسيقيون عدموا كل موهبة موسيقية . . إلى آخر ما رآه فى كتابه عن العلم والميتافيزيقا . مع أن الفلسفة فى حقيقة أمرها تستهدف الشكف عن الحقيقة وليس التعبير عن الجمال ومعيارها هو الصدق المنطقى لا الحسن وبراعة التعبير عن الأحاسيس .

حسبنا هذا بيانا لأهم الفروق الضخمة التى تميز بين لغة الأدب ولغة العلم ، وقد بدا لنا من خلالها أن التعارض بينهما كان يبلغ حد التناقص فى أكثر الحالات ●

ويبقى الشعر

وليد منير

كان « أمبرتو سابا » شاعر الوحدة والألم . وفى شعره تطفو هذه المسحة الملفتة من الشجن الصافى العميق ، ومن الكآبة المريرة ، ومن التشاؤم الوجودى المفعم بالقلق والتوجس .

ولد « أمبرتو » فى إيطاليا عام (١٨٨٣) ، وعاش إلى أن بلغ الخامسة والسبعين .

كان ذا أصول يهودية « وعمل تاجراً بمدينة « تريستا » ، وفى شبابه ساهم فى تحرير عدد كبير من الصحف والمجلات . وحين اندلعت الحرب ، رحل « أمبرتو » إلى باريس ، وأقام بها إلى أن حطت الحرب رحاها ، فعاد مرة أخرى إلى « تريستا » .

كان « أمبرتو » ذا روح ميتافيزيقية عالية ، يشوبها بعض الألق الرومانسى الشفيف الذى يكشف عن توقٍ عارمٍ إلى التواصل والدفء :

تكلمت مع عنزة وحيدة
كانت العنزة مربوطة فى الحقل
شبعانة بالعشب ، ومستحمة بالمطر
كانت تثغو
وهذا الثغاء كان شقيق حزنى

. . . . .

وفى وجهها سمعت كل بؤس آخر
وكل حياة أخرى
تشكو همها .

إن « أمبرتو سابا » يجد نفسه فى الكائنات التى تنزوى بعيداً فى خجل وخوفٍ ، منطوية على ذاتها ، مستسلمةٍ لقدرها الأبدى فى دعةٍ ونبل لا يخلوان من ضعف وانكسار . وهو يبحث فى روح الكون عن نظائر روحه ، يتلمسها ، ويناجيها ، ويستدعى أحزانها ، ويقيم فيما بينه وبينها جسور الحوار والتداعى .

إنه وحيد غريب فى مملكة الآخرين ، ومن ثم فهو يفتش خارج العالم عن مملكته الخاصة ، تلك التى تمنحه عزاء عقله ووجدانه ، وتصير له « معادلاً » روحياً لفقدان كل مكسبٍ مادىٍ محسوسٍ فى هذه الحياة .

إن « أمبرتو سابا » هو شاعر الأشياء الغامضة التى تذوب [illegible] الهو [illegible] وتتخلق وفقاً لمعطياتها الخاصة على حافة الوجود الحقيقى . [illegible]عر « ا[illegible] الخفيفة الهائمة » و « الأشياء الأخيرة » ، وشاعر الأشياء التى « لم يغزها أحد من قبل » :

مملكتى اليوم هى أرض لا أحدْ
الميناء يبث أضواءه
ولكن لسوايْ
ومازالت تدفعنى إلى البحر الرحيبْ
الروح التى لم يغزها أحد
والحب المفجوع للحياة

دائرة كسوف الشمس

وصفى صادق

أحبَّتى :
حلمَ المدى . . والمبتدا . . والأبديَّهْ
حبات قلبِ الأبجديَّهْ . .
فى الشامِ . .
فى الحجازِ . .
فى العراقِ . .
فى سوريَّهْ . .
أما رأيتمْ يا أشقاءَ الرَّحِمْ . .
أختكمُ الصبيَّهْ ؟
تغيَّبتْ عن الدارْ . .
ولم تعدْ ــ يا إخوتى ــ من مطلعِ النهارْ !
صبيةٌ سمراءُ . . فاطميةُ العيونِ والإزارْ
وشْمٌ هلالىٌّ . . يشعُ فى جبينها
يشعُ فى جروحها النديَّهْ
مضمَّخاً بالطِيبِ . . واللوتسِ . . والصبَّارْ .
تغيبتْ عن الدارْ .
ولم تزلْ فاقدةَ الذاكرةِ . . الهوية !

* * *

يا إخوتى :
كلُ شموعى احترقتْ
لكنها ما طَرَفتْ . .
عينَ الظلامْ . . !
ولم يعدْ لى مرةً طيرُ الحمامْ
يحمل منكمْ يا أحبتى . . نسائمَ الأرومةِ العِذابْ !

ونجدةَ الرجالْ !
يا إخوتي :
قلبي علي الصخورِ والترحالْ
تقطعَتْ نياطُهُ . .
صوتي تكسَّرتْ أظافرُهْ .
قالوا لنا : « الجارُ قبل الدارْ » .
يا ويحَنا . . !
والدمُ قبل الجارِ قبل الدارْ .
والدمُ في الجذورِ لا يصيرُ ماءْ .
يا إخوتي :
أختكم الصبيَّهْ . .
لَمّا تزلْ بين أيادي الليلِ مسبيَّهْ !
فاقدة الذاكرةِ . . الهويَّهْ :
ماذا تفيد الآنَ أدمعُ البكاءْ ؟
هل تدفع الفديَهْ ؟
والأهلُ في الديارْ . .
يقتسمون عطرَها . . حُليَّها . . ثيابَها !
يقتسمون الوشمَ . . والتذكارْ !
وينحرون الكلماتِ المُشتهاةَ والمسمَّنَهْ
ذبيحةً على موائدِ الجياعِ كلَّ آونهْ
كيف السلوُّ . . يا أحبتي ؟!
وأينَ منّا الآنَ . . جنةُ الضحى البهيَّهْ ؟
ومَنْ يردُّها لنا . . صبابةَ القلبِ : « بهيَّهْ » ؟
ومَنْ لها يُعيد هذا الغائبَ الحزينْ
يا سينها . . ياسينْ ؟
يعبرُ عنها لوعة الكأس المريرْ
ينقذها من ظلمات التجربهْ . .
ومن سعيرِ التهلُكَهْ .
زيتونةٌ مباركَهْ . .
رفَّتْ على غصونِها الملائكَهْ
نورٌ على نورٍ . .
أضاء زيتُها قتامةَ الأكوانْ .
لم تحنها عواصفُ الفصولِ والدهورْ
ولم يضلَّ عبقها مسالكَهْ

* * *

بحرُ الأسى طَفحَ في الأحشاءْ
والريحُ تبكي السفنَ المحطَّمهْ
والسفنُ الشلاءُ تلْعَنُ الرياحْ
نشيجْ . .
نشيجْ . .
نشيجْ . .
من المحيطِ للخليجْ .
وآهةٌ . . فآهةٌ تشتعل الشموعْ
تصطفُ في خارطةِ الفجيعةْ .

صوتٌ ينادي . .
يستغيثُ . .
من رُبى الشامِ . .
من الحجازْ . .
من بَرَدى . . من الفراتْ . .
ومن جبالِ أطلسِ الشماءِ . .
من حضْرَ موتْ
صبيةٌ تغيَّبتْ عن كلِّ بيتْ !!
صبيةٌ تغيبتْ عن كلِّ بيتْ !!
نشيجْ . .
نشيجْ . .
نشيجْ . .
من المحيطِ للخليجْ . .
ويرجعُ الصدى . .
كرشقةِ المُديةِ في القلبِ . .
كسكرةِ الردى .

مالحةٌ كلُّ بحارِ الإنتظارْ . .
وكلُّ أنهارِ الكذبْ .
ثقيلةٌ . . كالغوْصِ بالصخرةِ في العُنُقْ .
كالبحثِ عن كنزِ النهارِ في الغسقْ .
ولوعةُ الصحراءِ بالشبقْ . .
تستجدىَ السحابَ . . والسحابْ :
سلاحفٌ من الحديدِ في الأفقْ
لا مطرٌ . . لا منٌّ . . لا سلوَى . . ولا ألَقْ
والشمسُ في بحرِ الظلامْ
تستعذبُ الغرقْ
نشيجْ . .
نشيجْ . .
من المحيط للخليجْ
وينكرُ الصوتُ . . الصدى
ويلعقُ الصدى . . الصدى
سدىً . . سدىً . . سدى

الأسئلة

درويش الأسيوطي

لماذا ؟ . . وأين ؟ . . وكيف ؟ . . متى ؟
متى تنتهى الأسئله ؟
ينام المساءُ وتسهر في أعيني الأسئله . .
طوال النهار تقابلني الأسئله
تقاتلني الأسئله
وتصرعني فوق وهم الإجاباتِ نشوتُها القاتله
ويلجمني الخوفُ . .
تعثر فوق اللسان الحروفُ
بحيرتها الذابله . .
متى تنتهى الأسئله ؟

***

يسائلني النهرُ : أين حدود الشواطىء ؟
يسألني الشطُّ عن وجهةِ النهر
يسألني الماءُ عن كبرياء الزوارق
حين يلاطمها الموجُ ،
تُسقطني الشمسُ ظلاً على الأرض
مُنْبهِم القسماتِ
يطول ويقْصرُ . .

. . . .

أعجز عن فض أسئلةِ الكونِ . .
تهربُ مني الإجابات . .
لغزاً ـ أصيرُ . .
تقاذفني أبجدياتُ هذا الوجود المحيِّرِ ،
أصمت ،

. . . .

فالصمت قشتنا حين يلجمنا الشك بالعجزِ ،
حين يموتُ الحديثُ الوليدُ . . بلا تكملة .

القصة المطبوعة

يوسف الشارونى

ثم حدثت منذ بداية عصر النهضة عدة تطورات حضارية من بينها تطور الكتابة سواء من ناحية الحروف أو من ناحية المادة التى تكتب عليها هذه الحروف ، حتى اكتشاف طريقة الطباعة على الحجر فالخشب ، ثم تسرب أسرار صناعة الورق من الشرق إلى أوروبا ، واكتشاف جوتنبرج (المولود عام ١٤٠٠ م بمدينة ماينز بالمانيا) للسبيكة المعدنية التى تصنع منها الحروف المنفصلة(١) مما جعلنا ندخل فى عصر جديد هو ما يعرف بعصر الطباعة .

وباستخدام الطباعة على نطاق جماهيرى كان لابد من دخول تطورات جوهرية على فن القصة ، فبعد أن كانت تعتمد أساساً على الرواية الشفاهية أصبحت تعتمد أساساً على الكلمة المطبوعة أوالمقروءة ، أى تحولت عملية التلقى من الأذن إلى العين ، وأصبحت الصفحة المطبوعة ذاكرة أدق من ذاكرة الراوى المعرضة للنسيان والإضافة ، وأصبح تكرار النسخ المطبوعة أرخص وأسهل وأدق من تكرار الرواة الذين تختلف رواياتهم للنص الواحد باختلاف ذاكرتهم وجمهورهم وأدائهم ، وبهذا فقد النص قابليته للتشكل والتغير وربما النمو أو الانتكاس وأكتسب ثباتاً مع قدرة أوسع على التداول .

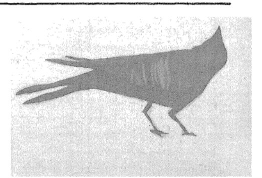
ولم يكن هذا هو التغير الحضارى الوحيد الذى أثر تأثيراً جوهرياً على فن القصة ، فقد صاحب ذلك عوامل إجتماعية وعلمية ، فمن الناحية الاجتماعية ظهرت الطبقة الوسطى وأصبحت هى المصدر الأساسى لمجموعة الكتاب والجمهور القراء . أما الطبقة المترفة فقد كانت أكثر انشغالاً من أن تقرأ أو تكتب فيما عدا حالات فردية ، بينما كانت الطبقات الفقيرة أكثر انشغالاً بالحصول على قوت يومها من أن تكتب أو تقرأ فيما عدا حالات استثنائية أيضاً . وهكذا فان الأغلبية العظمى من الكتاب وجمهور القراء كانت من الطبقة الوسطى التى بدأت تتعاظم ويشتد نفوذها ويكثر عددها منذ بدأ ينهار النظام الإقطاعى فى أوروبا ويحل محله نظام جديد أصبحت الطبقة المتوسطة فيه هى أقوى الطبقات نفوذاً . وقد أدى ظهور الطبقة الوسطى إلى أن يكون أبطال القصص من هذه الطبقة أى من غير النبلاء والملوك ومن غير الأبطال الشعبيين الذين كانوا عادة أبطال القصص فيما سبق ، وأصبح ما يعرف بالرجل العادى بطلاً للقصة (وقد حدث الشىء نفسه بالنسبة للمسرح ، ويمكن أن نقارن بين أبطال المسرح الإغريقى أو مسرح شكسبير وأبطال مسرح إبسن على سبيل المثال) .

عامل إجتماعى آخر هو حصول المرأة على قدر أكبر من الحرية وخروجها إلى ميدان العمل ومشاركتها الرجل فى المساهمة فى الإنتاج الصناعى الذى صاحب هذه التطورات الحضارية . وهذا أدى إلى أن تكون العلاقات العاطفية بين الرجل والمرأة موضوعاً من الموضوعات الأثيرة فى الفن القصصى المتطور .



ويرى بعض المفكرين أن المطبعة هى التى أدت إلى ظهور كل هذه التطورات . فمارشال ماكلوهن يعلن قائلا : إذا نظرنا إلى الطباعة على أنها مجرد وسيلة لاختزان المعلومات أو الأسترجاع السريع للمعرفة ، فأننا سنجدها بهذا المعنى ـ حطمت النزعات الفكرية والقبلية المحدودة النطاق تحطيماً سيكلوجياً إجتماعياً ، سواء من حيث المكان أو الزمان(٢) . ويستطرد قائلاً : إن التعليقات غير المباشرة التى تناولت آثار الكتاب المطبوع عديدة ومتنوعة وفى متناول اليد . ويكفى أن نشير إلى أعمال رابليه وسيرفانتس ومونتنى وسويفت وبوب وجويس . فلقد استخدم هؤلاء الكتاب الطباعة وسيلة لخلق أشكال جديدة . . . كذلك فإن امتداد الإنسان فى مجال الطباعة قد أحدث تأثيراً اجتماعياً هاماً تمثل فى ظهور القومية والصناعة ونمو الأسواق الجماهيرية ومحو الأمية والتعليم العام . ذلك أن المطبوعات قد مثلت صورة الدقة المتكررة التى أسهمت فى ظهور أشكال جديدة تماماً من امتداد الطاقات الاجتماعية . لقد أطلقت المطبوعات الطاقات السيكلوجية والاجتماعية الهائلة من خلال عصر النهضة . . من خلال إنطلاق الفرد من إطار جماعته التقليدية ، فى الوقت الذى حاولت فيه هذه المطبوعات تقديم نموذج لكيفية إرتباط الأفراد فى شكل تجمع جماهيرى يعكس ضرباً معيناً من القوة . . ولا شك أن أعظم الهدايا التى قدمتها الطباعة للإنسان هى قدرته على التجرد أو الترفع ، أى القدرة على أن يفعل دون أن يتفاعل . . ولقد كانت القدرة على فصل الفكر عن المشاعر . . هى التى انتزعت الإنسان فى حياته الخاصة ـ كما فى حياته العامة ـ من الروابط الأسرية الوشيجة للعالم القبلى(٣) وهناك جانب آخر هام أحدثته طرازية وتكرارية الصفحة المطبوعة ، ألا وهى زيادة التأكيد على الهجاء الصحيح والإعراب والنطق . وفضلاً عن ذلك أدت الطباعة إلى نتائج أخرى . فقد أسهمت فى فصل الشعر عن الغناء ، وفى فصل النثر عن البلاغة ، وفى فصل اللغة العامية عن لغة المتعلمين . ففى مجال الشعر مثلاً أصبح بالإمكان قراءة الشعر دون سماعه ، والعزف على آلة موسيقية دون أن يصاحب هذا العزف قصيدة شعرية(٤) .

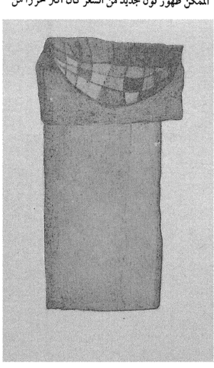
وتطور الطباعة أدى إلى ظهور ما يعرف بالصحافة . وقد احتلت القصة القصيرة ، والرواية التى تنشر على حلقات مكاناً هاماً فى الصحافة تجذب إليها جمهور القراء ، وبذلك وجد الفن القصصى وسيلته إلى الذيوع بين جمهور عريض نشأ نتيجة انتشار الكلمة المقروءة التى كانت قد أدت بدورها إلى انتشار التعليم . ومن صفوف هؤلاء المتعلمين خرج الكتاب كما خرج الجمهور العريض الذى يقرأ لهؤلاء الكتاب . إلى جانب ذلك بدأت تتكون علوم كانت حيناً ضمن علوم أخرى ، ثم أخذت تستقل شيئاً فشيئاً ، لعل أهمها كان علم النفس ، وكان يسمى عند العرب القدامى « علم الفراسة » ، وكانت أهمية هذا العلم أنه جعل نظرة الإنسان للإنسان لا تقف عند ظاهره ، بل حاول أن يستكشف داخله .



كل هذه العوامل معاً أدخلت تغييراً جوهرياً على ما كان يطلق عليه اسم الحكاية بجميع أنواعها . ولعل أهم التغيرات التى حدثت يمكن تلخيصها فيما يلى :

ـ لم تعد القصة نقلاً عن خبر أو تاريخ يحذف منه ويضاف إليه لجذب انتباه السامع ، بل أخذت القصة تبتعد شيئاً فشيئاً عن أن تخضع للتعريف الأفلاطونى بأن الفن تقليد للتقليد إذ أصبح لها وجودها المستقل ، وتركت مهمة النقل عن الخبر أو التاريخ للصحافة ، فالصحافة تنقل ما وقع من أحداث أو تروى أخبار السياسة التى تصنع التاريخ إلى قرائها بعد أن تحذف شيئاً وتضيف شيئاً لإثارة قرائها وجذب إنتباههم . وذلك شبيه تماماً بما حدث فى تطور الفنون التشكيلية . فقد كانت دقة الفنان التشكيلى فى عصر النهضة تقاس بمدى تقليده لما فى العالم الخارجى ، وبالتالى لمدى إحتفاظه بنفس النسب الموجودة فى العالم الخارجى . وكان الملوك والنبلاء إذا أرادوا أن يرسموا صورة تجمع شمل أفراد أسرتهم أو صورة فردية لأحدهم استدعوا أحد الرسامين المشهورين ليقوم بهذا العمل الذى كان يستغرق وقتاً طويلاً ، والذى كانت تقاس مهارة الفنان بمدى دقته فى رسم ملامح من يصوره . وإن كان الجانب الخلاق منه قد يتمرد على التقليد التام فيضفى رؤيته على التكوين والخطوط والألوان التى تجعل من عمله أثراً باقياً وليس مجرد تسجيل وقتى يزول بزوال أصحابه . ثم اخترعت الكاميرا فى أواخر القرن التاسع عشر فأمكن أن تحل محل هذا النوع من الرسم وأن تصور فى دقائق وبدقة أكثر تفوقاً ما كان ينفق الرسام فيه أياماً . ولهذا كان على كل من الفنان التشكيلى والقصاص أن يبحث عن مجال جديد يجرب فيه كل منهما ريشته أو قلمه . وكان هذا البحث فى نفس الوقت الذى بدأت تظهر فيه عدة علوم فى مقدمتها علم النفس ، كما بدأت تظهر التناقضات الإجتماعية التى سببها ظهور العصر الصناعى وتطوراته . فأخذ كل من الفن التشكيلى وفن القصة يبتعد عن تقليد الواقع تاركاً ذلك للكاميرا وللصحافة حتى رأينا قصاصاً مثل أدجار آلان بوفى النصف الأول من القرن التاسع عشر (١٨٠٩ - ١٨٤٩) يعلن فى نظريته الأدبية بوضوح أنه لا يؤمن بمطابقة العمل الفنى للواقع ، بل يرى أن مطابقته له عيب جسيم ، وبقدر ما يبعد وجه الشبه بينهما تعلو قيمة العمل من الوجهة الفنية[٥] . وهكذا بدأ كل من فن القصة والفن التشكيلى يبحث عن مجال جديد لا تنافسه فيه الصحافة والكاميرا . هذا المجال هو العالم الداخلى للانسان ، وكانت هذه أول خطوة لابتعاد هذين الفنين عن عالم الواقع ، حتى انتهى كل منهما إلى شىء من التجريد ، بل أصبح الفن التشكيلى فى النصف الثانى من القرن العشرين علاقة بين المساحات والخطوط والألوان مقترباً بذلك من فن الموسيقى الذى يقوم على أساس علاقات رياضية بين مختلف الأصوات . بينما ظهرت محاولات فى الرواية والقصة تحت اسم اللارواية أو اللا قصة وهى القصة التى تلغى الحدث تقريباً أو لا تعتمد عليه أساساً ، كما ظهرت من قبل القصة النفسية وما يعرف بقصة أو رواية المونولوج الداخلى ، وهى كلها قوالب وأساليب ما كان يمكن أن تظهر لولا الكلمة المقروءة لأننا يمكن أن نخلو لقراءتها ونركز على ما نقرأ ونسترجع ما فاتنا فهمه أو الاستمتاع به . وهو ما لم يكن متاحاً عند تلقى الأدب الشفاهى .

ـ فالحدث الذى كان أساسياً وجوهرياً فى القصة الشفاهية لاجتذاب أذن المستمع توارى بتطور القصة المطبوعة . حتى أن كثيراً مما يكتب من قصص لا تستطيع أن تلخصه لسامع فى أكثر من كلمات قلائل ، فهو مرتبط بكلماته المكتوبة أكثر بكثير مما يتبقى منه من كلمات تروى . وهذا هو نفس ما حدث بالنسبة للشعر العربى ، فالشعر العمودى هو شعر عصر ما قبل المطبعة لأنه يكتب خصيصاً للإلقاء ، ولهذا كان لابد من ظهور الموسيقى فيه كأقوى ما يكون حتى يسهل حفظه وإلقاؤه ، وذلك عن طريق تساوى عدد التفعيلات فى كل شطر من شطرى البيت ، وعن طريق القافية الموحدة . ولكن انتشار الطباعة جعل من الممكن ظهور لون جديد من الشعر كان أكثر تحرراً من هذه القيود الموسيقية حتى أن كثيراً منه يصعب تذوقه عند إلقائه ، بينما إذا قرىء فإنه قد لا يخلو من متعة جمالية . واعتقد أنه لولا انتشار الطباعة ما كان لهذا اللون من الشعر أن يجد جمهوره حتى بالرغم من العوامل الحضارية والفنية الأخرى التى ساعدت على وجوده مثل دخول المسرح الشعرى والشعر الملحمى فى الأدب العربى الحديث بينما كان معظم التراث الشعرى العربى شعراً غنائياً .



ـ ان الدعوة إلى تخلى النثر العربى الحديث عن السجع واستخدام المحسنات البديعية وتضمين القصة ابياتاً من الشعر ، ما كان يمكن لها ان تنجح ـ أو حتى تنشأ ـ إلا بسبب ظهور الطباعة التى حلت محل الذاكرة الانسانية ، فلم تعد القصة فى حاجة إلى مثل هذه «الموسيقية» التى تساعد الذاكرة على الحفظ .

ـ أن بطل القصة أصبح هو الرجل العادى فى حضارتنا ـ كما سبق أن ذكرنا ـ وليس النبلاء والملوك أو الأبطال الشعبيون .

ـ ان القصة كما بعدت عن الخبر والتاريخ فقد بعدت فى الوقت نفسه عن الفانتازيا ذات الطلاسم والأماكن المرصودة والجن ، ولكنها تحولت إلى فانتازيا أدب الخيال العلمى والأدب الميتافيزيقى الذى تتحطم فيه الحواجز بين الماضى والمستقبل والسماء والأرض والموت والحياة والخرافة والواقع .

ـ المناداه بحياد المؤلف القصصى وعدم تدخله فلا ينحاز إلى بطل من أبطاله دون الآخرين ، ولعل هذا أثر من آثار المطبعة التى علمت القارىء أن يفعل دون أن يتفاعل « عندما نتكلم نميل إلى التجاوب مع كل موقف يحدث ، نتجاوب بالنغمة والإشارة ، حتى بالنسبة لكلامنا نحن . أماالكتابة فهى بالأحرى نوع من العمل المعزول أو المتخصص الذى لا يتلاءم مع رد الفعل ولا يستلزمه . والإنسان أو المجتمع المتعلم يحصل على قدرة خارقة على التصرف فى أى موضوع بتجرد تام »[٧] .

والفنون الأدبية التى تعتمد على المطبعة فى توصيلها إلى جمهور متلقيها فنون تقوم على أساس فردية المبدع وفردية المتلقى ، بمعنى أن مؤلفها فرد معروف الشخصية ، صحيح أن المجتمع ما يزال حاضراً هنا لكنه حضور غير مباشر على عكس ما كان الأمر بالنسبة للجمهور فى حالة الأدب الشفاهى الذى كان يقوم بدور المتلقى والمشارك فى عملية الإبداع فى وقت واحد . أما هنا فان دور المجتمع لا يتم إلا من خلال تسربه فى نفسية المبدع الفرد الذى لا يلتقى بجمهوره وجها لوجه ، لكنه يتحسس تأثير عمله الفنى عن طريق موافقة ناشره أولاً على نشر عمله ثم عدد نسخ كتابه المباعة ثم آراء النقاد . . . إلخ . وقد بلغت فردية المؤلف فى عصر الطباعة أحياناً ألا ينشر ما يكتب على نحو ما فعل فرانز كافكا الذى أوصى صديقه ماكس برود بحرق ما كتب بعد وفاته ، ولولا أن صديقه خالف تلك الوصية لما أتيح للعالم أن يقرأ فرانز كافكا . ومن ناحية أخرى فان جمهور القراء لا يتلقى العمل



الأدبي المطبوع وهو في مجموعات ، بل لابد أن ينفرد بروايته أو قصته ، وغالباً ما يفضل المكان الهادىء المنعزل ، حتى يستطيع أن يغرق ويتابع ما يقرأ فلا تلهيه المشتتات عن التركيز عليه .

وفردية الإبداع كانت تقترن عادة بعمليات نفسية خاصة كأن يطلق عليها ــ قبل التطورات الأخيرة لعلم النفس ــ ألفاظ الإيهام والوحي . فكان المؤلف يفضل أن ينعزل عن الآخرين ، بل ربما عن كل ما يلهيه من حركة أو ضوضاء حتى يستطيع التركيز فيما يبدع . وإذا حدث ما يقطع اتصاله الشعورى فقد يتوقف عن الإبداع ، وقد لا يستطيع استئناف قصيدته مثلاً فلا يتمها أبداً مثلما حدث مع الشاعر الإنجليزى كوليردج فى قصيدته « كوبلاخان »[8] .

ونحن نجد وضعاً مشابهاً لدى القارىء الذى يجب بدوره أن يتلقى العمل الأدبى فى عزلة عن الآخرين حتى يستطيع أن يركز إنتباهه على ما يقرأ ، وهو يرد رموز اللغة إلى صور حسية كانت ــ ولابد ــ أصلاً لهذه الرموز فى ذهن المبدع ووجدانه . فإذا ما استكمل المتلقى هذا البناء المتخيل بكل جوانبه الحسية ، ما يلبث أن يصبح لديه إنطباع مماثل ــ أو على الأقل إنطباع مقارب ــ لذلك الانطباع الذى دفع المبدع إلى أن يحوله إلى صور حسية تجسدت رموزاً لغوية .

ولا تقتصر فردية الإبداع على عصر المطبعة ، بل تمتد إلى كل الأعمال الفنية التى لا يشترك الجمهور فى صياغتها بطريقة مباشرة : ينطبق هذا ــ على سبيل المثال ــ على الشعراء العرب قبل ظهور الإسلام وبعده ، وعلى شعراء الإغريق من كتاب المسرح وغيرهم . . . الخ . ولكن عصر المطبعة هو قمة التأليف الفردى والتلقى الفردى ، فهو عصر بلغ فيه الإيمان بالفردية شتى الجوانب الاجتماعية والاقتصادية والفكرية . يقول ايان واط فى كتابه « نشأة الرواية » إن الشخصيات فى الأشكال الأدبية السابقة على نشأة الرواية كان لها بالطبع اسماؤها ، ولكن نوع الأسماء المستخدمة فعلاً تبين أن المؤلف لم يكن يحاول أن يجعل من شخصياته موجودات فردية كاملة . وقد نمت قواعد النقد الكلاسيكى ونقد عصر النهضة على تفضيل الأسماء التاريخية أو النمطية ، وفى أى من الحالتين توضع الأسماء فى سياق كبير مستمد من الأدب الماضى أو السابق أكثر مما هى مستمدة من سياق الحياة المعاصرة . حتى فى الكوميديا ــ حيث لا تكون الشخصيات عادة شخصيات تاريخية بل مبتكرة ، فإنه من المفروض أن تكون الشخصيات ذات صفات مميزه ، وقد ظلت على هذا المنوال مدة طويلة بعد نشأة الرواية[9] . فالشخصيات الروائية لا تصبح لها فرديتها إلا إذا وضعت فى مكان محدد وزمان محدد ● .

---

(١) فرانسيس روجرز ، قصة الكتابة والطباعة ، ترجمة د. أحمد حسين الصاوى ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٩ ، ص ١٧٤ .
(٢) مارشال ماكلوهان ، كيف نفهم وسائل الاتصال ، ترجمة د. خليل صابات وآخرين ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٥ ، ص ١٨٩ .
(٣) المرجع السابق ، ص ١٩١ - ١٩٢ .
(٤) المرجع السابق ، ص ١٩٦ .
(٥) د. أمين روفائيل ، أدجار آلان بو ، مكتبة الأنجلو ، ١٩٦٣ .
(٦) يوسف الشارونى ، القصة القصيرة نظرياً وتطبيقياً ، دار الهلال ، كتاب الهلال ، رقم ٣١٦ ، ١٩٧٧ ، ص ١١ - ١٥ .
(٧) كيف نفهم وسائل الاتصال ، ص ٩١ .
(٨) أنظر فى ذلك فى مراجعنا العربية :
د. مصطفى سويف ، الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة ، دار المعارف ، ١٩٥١ .
د. مصرى عبد الحميد حنوره ، الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ .
د. مصرى عبد الحميد حنوره ، الأسس النفسية للإبداع الفنى فى المسرحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠ .
شاكر عبد الحميد سليمان ، العملية الإبداعية فى القصة القصيرة ، رسالة ماجستير على الاستنسل كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٠ .



رجال الله في المسرح الشعبي

أبو بكر خالد الشلقامي

قلنا في المثال السابق إن التعرض للعرض المسرحي « رجال الله » والذي أخرجه في تجربة مسرحية مثيرة الفنان عبد الغفار عوده ، لا يتم إلا من خلال وعبر مجموعة من المداخل تحدثنا عن بعض منها ، ونحاول اليوم أن نواصل الحديث عن المداخل الأخرى بقصد الوقوف على موقع وحجم وتأثير التجربة المسرحية : رجال الله .

المدخل الرابع : تحليل عناصر التجربة .

أولاً : دراما النص :-

الصياغة الدرامية هي أصدق وصف لما كتبه إبراهيم غراب مؤلف دراما رجال الله ، ذلك أننا أمام نسيج جديد .. تراكم تكراري وكأننا أمام عد في حبات مسبحة ، نحن في مواجهة إبتعاث رجال الله وأن هذا الابتعاث واضح الغرض ومحدد المقصد :

« لله رجال .. عرفوا في الدنيا رحلتهم
للدار الأخلد والأبقى
عبروها ما أخذوا منها
إلا ما يصلح لمرور وعبور
جعلوها خطوة ملهوف
للقاء حلو ممتد
مافرحوا فيها لنوال
ماألموا فيها من سقم
ما طمعوا فيها في عرض .

ابتعاث لمجموعة من رجال الله .. يتسوالون بترتيب ، نقابل أول ما نقابل « الرفاعي » .. ويطرح الرفاعي مجموعة من القيم « المعدة بيت الداء ، الخاسر في هذى الدينا من باع طهارة قلبه كي يملأ بطنه » ، « الدرب الحق .. كتاب الله ، والسنة قولاً أو فعلاً أو تقريراً ، من يمشي يتبع ضوءهما حتما سيفوز .. من مال يميناً ويساراً سيضل يتوه » .. ثم يدعو الرفاعي إلى العمل كقيمة ، أي بالإضافة إلى كشف الستار عن جوهر الدين ، يعرض لإحدى القيم التي تعتبر أحد عناصر الدرب الموصل لله . وترفض كذلك لوحة الرفاعي الشعوذه والالتصاق غير الصحيح بالقدوة والمثل .

ثم ينقلنا الراوي عبر هذه الأبيات :

« لله رجال
ماخفضوا الرأس ولا خضعوا
إلا لله ..
ما ذاقوا في العمر طعاماً حرمه الله
ما قالوا قولاً مدهونا ..]و مطلياً
ما تركوا نصرة مظلوم
مهما كان الظالم في الأرض عتيا »

إلى لوحة « أحمد البدوى » وفيها تطرح قيمة الجهاد ، جهاد الأعداء ، وذلك من خلال الموقف البطولي الذي أخذه أحمد البدوي في مواجهة الغزو الصليبي ، ويصرخ البدوي في السلطان بقوة وعزم :

« .. اسمع مني يانجم الدين .. قد عز القمح على الناس
قد شح القوت ..
اسمع مني .. من جوَّع أمة ورماها في يد عدوٍّ
لن يكسب شيئا وسيخسر »

ثم بعد الجهاد الحربي ومواجهة الأعداء ، يأتي المعنى الأكبر للجهاد ، وهو جهاد النفس في مواجهة الدنيا وزخرفها ، أو في مواجهة « فاطمة بنت برى » وتنهزم الدنيا أمام صمود البدوي .





ثم يدخل « الشاذلى » ليعلن أن : لا رهبانية فى الإسلام ، وأن الإسلام ليس مجرد زى معين أو سمت معين ، بل إن الإسلام جوهر ، ومؤكداً ـ أيضاً ـ على قيمة العمل . ثم يدخل « أبو العباس المرسى » طارحاً موقفاً إسلاميا آخر هو موقف « العلم والاجتهاد » .

ثم يدخل « إبراهيم الدسوقى » . . ليرفض وبقوة هجر الدنيا ويدعو للعمل .

« ياكل الناس . . لم تمطر أبداً فى يوم ذهباً أو فضه

من أين سيأكل كل الناس »

بل ، يطرح بناءً اجتماعيا صحيحا قوامه العمل والإنتاج ومشاركة المرأة كنصف فى تكوين هذا المجتمع .

ثم ننتقل إلى مشهد « الطرطوشى » وهو مشهد المواجهة مع السلطان ، وهى إحدى القيم التى يطرحها الدين الإسلامى .

قال . . « ظلم فشا

والحال السيء يزداد يوما عن يوم

والأفضل . .

لا يشعر أبداً بعذاب الناس

هل يشعر متخوم أبدا بعذاب جياع

الأفضل رجل متخوم »

يذهب الجميع إلى المسجد طالبين من الطرطوشى الحل ، لكن الطرطوشى يضع مباشرة المسئولية على عاتقهم :

« ياكل ضعيف مظلوم

أنت الظالم

من عاش ضعيفاً مهزوماً

شجع من يهوى

أن يظلم »

ثم يتجه الطرطوشى لمواجهة السلطان صارخاً فيه طالباً العدل . طارحاً من خلال شرح عناصر السلطة وكيفية الوصول إليها أو الانتقال منها لغرض إسلامىّ هام وهو أن كل راع مسئول عمن يرعى .

هذا باختصار غير مخل ، الخيط الأساسى الذى جدل عليه إبراهيم غراب صياغته الدرامية ، من حيث اللغة جاءت فى بعض مواضع عالية النبرة ، وجاءت فى مواضع أخرى متسقة ، وتميزت على وجه العموم بالجذالة والرصانة والصور المباشرة والاستفادة الشديدة من ميراث الشعر الحر وخاصة مفردات صلاح عبد الصبور ، وهذا فى حد ذاته لا يعد عيباً باعتبار التأثر وارد فى الصياغات الفنية ، ومن حيث بناء كل مشهد فقد اختلفت جودة البناء فى مشهد الطرطوشى ومشهدى أحمد البدوى عن غيرهما من المشاهد ولكن يحسب لابراهيم غراب (انبعاث) هؤلاء الرجال بقيم عصرية أو يحتاجها العصر الذى نحياه نحن ذا الذى لا يرى أننا فى حاجة إلى قيم : مثل الجهاد والعمل والصبر ومواجهة الظالم وتجاوز الحاجات الاستهلاكية المرتبطة بالضرورة ، إما ببيت الداء المعدة ، أو بمركبات النقص والتى تصنع فى إحد اتجاهات غرور وتعالى الإنسان ؟! ويأتى المشهد السابق على ظهور الشيخ الدسوقى طويلاً وبلا مبرر ولا يتفق ونسيج العمل ، ونعتقد أن مبرره الوحيد هو ميل الكاتب لإبراهيم الدسوقى . . ولا أعرف هل الكاتب من دسوق حتى أقول إن فى الأمر تعصباً إقليميا أم لا ؟!

ثانياً : دراما العرض :ـ

تدخل المخرج عبد الغفار عودة فى النص المسرحى . . فقد أضاف « أسماء الله الحسنى » إلى الصياغة المكتوبة ، واختصر بعض المقاطع كذلك ، وهى إضافات أقرب إلى التنفيذ منها إلى صياغة الدراما ، لهذا جاءت مؤكدة ولم تأت مخلة ، من الإضافات أيضاً ، ذلك الإرشاد المسرحى الذى يأتى فى الصفحة الأولى :

« مساحة ممتعة ، عارية ، تحتضن الجمهور ، الذى يجلس على الحصير ويوزع عليه الماء الممزوج بماء الورد من خلال قرب الماء ، وقد غمر المكان البخور وانبعث من الحلقات الأوراد المختارة من الطرق الصوفية » .

وهذه ـ أيضا ـ تبدو أقرب إلى الملاحظة الإخراجية منها إلى الإرشاد المسرحى ، وعلى هذا تكون المساحة بين دراما النص ودراما العرض مساحة بسيطة جداً ، بل لا مساحة على الاطلاق .

هذا يعنى أننا أمام عرض يلتزم بما هو مكتوب ولا يترك مساحة للتخليق الفورى ، وعلى هذا نضع أيدينا على أول ملمح من ملامح الاحتفالية الشعبية المصرية ، والذى يميزها عن غيرها من الاحتفاليات العربية ، وهى أنها تخلو من عنصر الارتجال أو الاشتراك الجماعى فى التأليف .

ثالثاً : التمثيل :ـ

« شكرى سرحان » فى دور السيد البدوى ، يمتلك حضوراً طاغيا كممثل له رصيد عظيم من التجربة الفنية فى أشكالها المتعددة ، يحسب لهذا الفنان هذه التجربة ، ففى الوقت الذى يفر فيه رجال المسرح وأنصاف وأرباع الموهوبين إلى خارج الساحة المسرحية . . يقف هذا النجم يومياً فى الهواء الطلق ويحيط به العامة من الناس لا أهل الباقات المنشاة يستمعون له ويصفقون ، « محمد السبع » فى دور « ابو العباسى المرسى » أداء مسرحى متميز وقدرة على الإمساك بإيقاع المشهد المسرحى تحسب له ، من نجومنا المسرحيين القلائل الذين يجيدون اعتلاء صهوة خشبة المسرح بثقة واقتدار ، « جمال الشيخ » فى دور الرفاعى درجة عالية من الاحتشاد والوجد وقدرة تمثيلية تجاوزت حدود الدور ، « أحمد سليم » فى دور « الشاذلى » طبيعة فى الأداء استطاع أن

يتجاوز بها بوعى وبذكاء الحفرة التى وقع فيها ، إذ أن دوره عبارة عن خطبة وداع ، « مخلص البحيرى » فى دور « إبراهيم الدسوقى » ممثل يمتلك قدرات أدائية عالية وحضوراً مسرحيا متميزاً ، « سامى عبد الحليم » فى دور « الطرطوشى » أحد العناصر الهامة التى ارتكزت عليها التجربة ، ممثل صادق إلى درجة كبيرة ، ويجيد استخدام أدواته الأدائية ، « زين نصار » « الأفضل » . . ممثل موهوب ذو قدرات متميزة ، ولديه طاقة أداء مسرحى عالية . . هو عاشق للمسرح . عبد العزيز عيسى فى دور المجذوب بسمه العرض والخط المواجه للأقطاب الستة ممثل جيد وصادق ، وتأتى مجموعة المريدين : سيد خاطر ، ومصطفى طلبة ، وكمال زايد ، وكمال عبد الله ، وعبد العزيز المرسى ، وأحمد فوزى ، ومحمد امبابى ، ونبيل زكى ، وعبد اللطيف الطحاوى ، وأحمد سعد . . والطفل أسامة فوزى تأتى هذه المجموعة متنوعة الأداء حسب قدرات كل فرد ومختلفة فى حجم الموهبة ، لكن على الجملة جاءت مشاهدها متسقة إلى حد ما برز منها سيد خاطر وكمال زايد وعبد العزيز المرسى ومصطفى طلبة ، فقد استطاعوا بصدقهم أن يصنعوا لهم تواجداً متميزاً ، لعل ذلك راجع إلى كبر المساحة الأدائية عن باقى المجموعة ، أما فاطمة محمود ، والتى وقفت أمام شكرى سرحان لتؤدى دور فاطمة بنت برى ، فهى ممثلة موهوبة تمتلك إحساساً مسرحياً جيداً وصدقاً فى الأداء .

رابعا : الغناء :

تأتى « زينت يونس » بهذا الصوت الربانى العريض مساحة ، الغنى إحساساً ، القوى الواثق كأحد علامات العرض البارزة ، أضافت كثيراً - بوجودها - إلى التجربة ، أما الشيخ سيد القاضى فهو موهبة متدفقة صادقة تجعلنا نشعر بالأسى والحسرة على حالنا الغنائى من جراء المسيطرين عليه والذين لا يسمعون إلا نقيق الضفادع وعواء الذئاب ونعيب البوم ، ومأماة الماعز ومأمأة الخراف . . ولنا الله ، أما حمدى رءوف ، فقد جاء غناؤه أقل من مستوى ألحانه ، بل إنه أحيانا سقط فى هوة النشاز ، وجاء كمغنى أقل كثيراً من تجربته السابقة مع نفس المخرج - عبد الغفار عودة : « فنان الشعب » . أما الكورال - فرقة كورال الحرية - فكم كنت أتمنى لو أعرف أسماءهم جميعاً لأكتبها ، فقد كانوا أحد عناصر التميز الواضحة فى هذا العرض ، حقاً كانوا يتهاونون ، لكن للحق وعلى الجملة ، فقد أحسن حمدى رءوف اختيار عناصر الكورال وأحسن تدريبهم ، فجاءت النتيجة مرْضية .

خامساً : الموسيقى :-

حمدى رءوف هو أحد الموهوبين الحقيقيين فى مجال الموسيقى ، فرغم أنه لا يميل إلى البناء المعقد ، ويستخدم جملاً موسيقية سهلة ، ويصنع - أيضاً - تراكيب لحنية بسيطة إلا أن هذا - فى رأيى - سر تميزه ، لقد استطاع مستخدماً موتيفات شعبية أن يحقق حالة موسيقية جيدة ، وألحانه تتميز بتماسكها اللحنى ، ولا يميل إلى استعراض لا داعى له ولا إلى فذلكة لا مبرر لها . يحسب له - أيضاً - داخل نسيجه اللحنى للعمل ، ذلك اللحن المسرحى الخاص بمشهد المجاعة ففيه خرج من إطار الموتيف الشعبى إلى البناء الموسيقى الصاخب ، فصنع باللحن وبأصوات الكورال إطاراً لحنياً جيدا للمشهد . استخدم حمدى رءوف الدف كآلة إيقاعية مجاورة للآلات الوترية وللآلة الكهربائية « الأورج » . ولا أعرف لماذا لم يستخدم من فصيلة الآلات الإيقاعية إلا الدف فقط ؟! ولماذا لم يستخدم نايات مثلاً ؟! ولماذا لم يستخدم صاجات الطرق الصوفية الكبيرة ؟! حقاً أن هذه الآلات فى عدم وجودها لم تقلل من غنى الألحان ولكن أما كان أجدى تقوية الخطوط اللحنية . . خاصة ونحن نعرض فى هواء طلق .



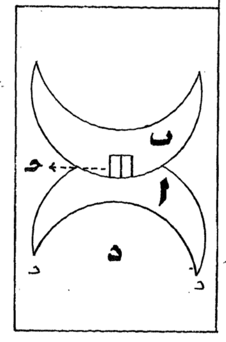
سادساً : الحركة الراقصة :

ومنذ اللحظة الأولى ، نحن أمام « مصمم مفكر » الحركة الراقصة قام بتصميمها على الجندى . خلال خطوط بسيطة يحافظ على الحركة فى اصلها التراثى مخلصا إياها من الشوائب الحركية ، ومضيفاً إليها خطوطا توسع من مدلولها ، فنرى الدائرة تحل محل القوس ، ونرى التوليد من الخط الواحد ، ونرى التقسيم داخل الرقصة الواحدة إلى تنويعات تعطى فى مجملها إحساساً جمالياً ذا مستوى خاص ، وإذا كان على الجندى - مصمم الرقصات - داخل إطار الرقصات الصوفية متجادلاً مع الخطوط التراثية ، فهو فى مشهد « المجاعة » - وهو من أفضل المشاهد المسرحية التى رأيتها منذ فترة طويلة - ينجح فى خلق خطوطه الخاصة والتى تصنع بتراكمها وتنوع إيقاعها بين السرعة والبطء . . بين التشكيل والخط السريع ، حالة الظلم والمجاعة ، والرفض والثورة ، ويستخدم على الجندى الرقص الفردى متحاوراً مع المجموع فهو فى رقصة الرفاعية لاعب السيف وهو فى مشهد المجاعة الداعى إلى الثورة والرافض والقائد .

سابعاً : المعمار والسينوغرافيا

تجربة « رجال الله » استطاعت أن تحقق تميزاً خاصاً داخل نسيج التجريب فى المسرح العربى على مستوى المعمار المسرحى والذى أزعم أنه غير مسبوق بمثيل له ، وقبل الدخول فى شرح عناصر هذا المعمار يجب أن نرصده كما هو :

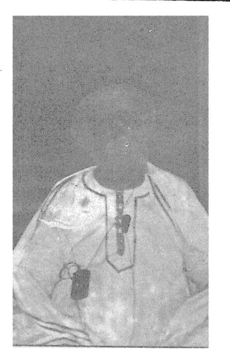
هلال خشبى ضخم جاثم على الأرض وكأن طرفيه ذراعان عملاقان يحضنان الجمهور ، وهلال آخر خشبى عمودى على الهلال الأول وكأن طرفيه ذراعان عملاقان يتوسلان إلى السماء بالدعاء ، وبين الهلال : فى حضنه وحوله ما يقرب من مائة حصيرة خضراء اللون صنعت خصيصاً لهذا الغرض ؛ لا كواليس هناك لا شىء تختفى . . كل شىء واضح وضوح الحقيقة ، الهلال الرأس به باب ذو فتحتين متواز مع باب المسجد [مسجد أبى العباس المرسى بالأسكندرية] أو نهر النيل [فى فضاء « رأس البر »] .



أ ◀هلال أفقى .
ب ◀هلال رأسى .
حـ ◀باب فى الهلال الرأسى .
عـ ◀موقع الحصر وجلوس الجماهير .

ويأتى هنا السؤال : أين يكمن تميز المعمار المسرحى لعرض « رجال الله » والذى صممه ونفذه مهندس الديكور زوسر مرزوق ؟ !

يكمن تميز هذا المعمار فى أنه أوجد علاقة جديدة بين المتلقى والمؤدى ـ المتلقى هنا يدخل إلى مكان العرض وكأنه يدخل إلى مسجد ، يخلع المتفرجون نعالهم وأحذيتهم ويجلسون على الحصير ، وهذا يحقق نوعاً من الراحة والألفة والاحترام . . فنحن عادة لا نخلع أحذيتنا إلا فى دور العبادة ، استطاع هذا الشكل ـ أيضاً ـ أن يكسر تلك العقدة الشهيرة فى عالم المسرح التقليدى والتى يرفضها كل متحرر فى فكره ألا وهى طبقية أماكن الجلوس فلا يوجد هنا بناوير أو صالة وبلكون . . وإنما يوجد مكان عام شامل ، مكان لا يميزك فيه عن زميلك المشاهد الآخر سوى حضورك مبكراً ، إن ذلك وحده لا سعر التذكره هو الذى يرتب



الجلوس ، كما أن هذا الشكل قد أتاح شيئاً هاماً ، وهو أنه أخرج المشاهد من حالة الأسر الفردى داخل كرس المشاهدة إلى حالة الالتصاق الجماعى والتى تعطى إحساساً نفسياً للجمهور ، إنهم بنيان مرصوص وملتحم ، وليس مجموعة من الجزر المتفرقة داخل صالة العرض . وهكذا فإن المعمار المسرحى قد حقق جوانبه الثلاثة الهامة : الدرامية والجمالية والنفسية ؛ فدرامياً أعطى الهلال الأفقى إحساساً بالأرض التى تحتضن الجمهور ، وأعطى الهلال الرأس إحساساً بالسماء : امتداداً ودعاءً ، وجمالياً اتسق عناصر الهلالين بألوانها ذات الدرجات البنية مع الحصر بلونها الأخضر وملمسها اللامع ، والجانب النفسى لا يكمن فى راحة الجمهور فى التلقى فقط ، بل أيضاً ـ فى التأثير النفس الذين ينتج عن رد فعل رؤية الهلال من إحساس بالمطلق والاستمرارية والأمان .

أما السينوغرافيا [الديكور والأزياء] داخل هذا المعمار ومعه فيمكن القول إنه لم تكن هناك قطع ديكور ، بل استخدم هذا التكوين الثابت للهلالية مع كرسى ذى ثلاث قطع أما الأزياء . . فقد جاءت نموذجاً واعياً للدراسة الدقيقة ، فجاءت ملابس كل صوفى الرفاعى ، « البدوى » « الشاذلى » ، « الدسوقى » « ابو العباس المرسى » ، « الطرطوشى » مدروسة بعناية تبعاً للطريقة الصوفية وجاءت ملابس المريدين متنوعة وتعطى إحساساً بالناس وبالعامة وتميز منها ملابس « المجذوب » . فيما يتعلق بملابس الكورال جاءت أيضاً بألوانها البنية أو بالتطريز عليها أشبه ما تكون بالأزياء المصرية الصميمة . زجاءت الأعلام والبيارق وملابس الراقصين المتنوعة مع كل رقصة خاصة بكل طريقة متسقة مع الإطار العام اللونى الذى اتخذه زوسر مرزوق كأسلوب له ، ولعلها إحدى نجاحات عبد الغفار عودة أن يجعل زوسر مرزوق يهجر عالم الكتل الذى يسيطر عليه فى بعض أعماله المسرحية عالم مخاطبة المادة نحتياً كى تعطى عالماً من التخلق المسرحى .

أما الذى غاب عن زوسر مرزوق فهو أن يحل إشكالية المكان الخاص بالعازفين ؛ ففى الوقت الذى كان الهلال مساحة تواجد بالنسبة للكورال مثلاً ، نراه مساحة اغتراب بالنسبة للعازفين ، كذلك تلك الأبراج الخاصة بالإضاءة ، إنها أقرب إلى القلاع منها لأبراج إضاءه ، ولم يحاول زوسر مرزوق أن يدمجها ـ وهى كتلتان ضخمتان ـ داخل هذا التشكيل العام للعرض المسرحى .

الاخراج المسرحى : ـ

تعتبر هذه التجربة إحدى التجارب الهامة فى تاريخ مسرحنا العربى ، فبداية من الاختيار وحتى الصياغة النهائية يضع المخرج عبد الغفار عودة نفسه فى مواجهة جدلية مع الواقع الاجتماعى ومع الواقع الفنى أيضاً . . كيف ؟ .

أولاً : الساحة الثقافية والفكرية والدينية تموج فى مصر الآن بمجموعة من المتقابلات مثل : الدين/الدولة ، التعصب/التحرر ، السلفية/المستقبلية ، اتهام بالكفر والالحاد/اتهام بالعمالة والخيانة ، القانون الإلهى القانون الوضعى . . . الخ ، بعد أن اصبح المطروح الدينى ، كقضية ويطرح من خلال ذلك المواجهات الأساسية فى البنية الإجتماعية الآن ، فعندما يختار المخرج « الدين » كقضية ويطرح من خلال ذلك قيما مثل : الحب ، التكافل الإجتماعى الجهاد ، العلم ، مواجهة السلطان الفاسد . . الخ فهذا اختيار يحسب له ولصالحه ، لكن المساحة الحقيقية لأى مخرج أو فنان ليست ساحة الاختيار فقط ، أنها مساحة التنفيذ . . فكيف كان التنفيذ ؟ !

ثانياً : من حيث التنفيذ وضع عبد الغفار عودة يده على مجموعة من المفردات التى شكلت فى مجملها تميز هذه التجربة :

أ ـ الشكل :

وأبرز ما فى الشكل هو إيجاد بديل جديد على العلاقة بين المتلقى والمؤدى ؛ واحتضان العمل للجمهور/واحتضان الجمهور من خلال التحلق المتداخل والذى نجح المخرج فى تحقيقه من خلال الشكل المعمارى [الهلال/الحصير] ومن خلال خطوطه الحركية ، والتى مالت فى معظمها إلى الدائرة والقوس . وهذا يحسب للتجربة بالتأكيد ، فكثيرة هى العروض التى قامت فى الهواء الطلق ، وكثيرة هى المسارح التى أنشئت فى حدائق أو أمام قلاع وبجوار قلاع ، وكثيرة هى الأعمال التى قدمت أمام وفى مواجهة آثار معمارية أو مساجد أو كنائس . . ولكنها ، أى

هذه التجارب ـ نحن نتحدث بالطبع داخل دائرة المجال المسرحي العربي ـ جاءت على كثرتها إما تقليداً ممسوخاً لتجارب غربية ، ولدينا الدليل بالصورة والكلمة ، وإما أنها لم تقدم من خلال طريقة العرض هذه حلاً أو بديلاً ، وجاءت كترف مسرحي وعرضت أعمالاً مسرحية أجنبية أو أمسيات دينية ، فلا يحسب لها وقت الحساب إلا جوده الصنعه الإخراجية إن وجدت ، ولكنها لا تدخل دائرة الإبداع في مجال التجريب الباحث عن صيغة مسرحية عربية ، كذلك التجارب التي قامت فارضة إياها طبيعة المكان مثل عروض القرى أو الساحات الشعبية فهذه العروض عندما نقلت إلى عواصم المحافظات أو القاهرة قدمت داخل مسرح تقليدي لأنها أساساً خضعت للمكان ولم تخضع لها المكان وهناك فرق .

ثالثاً : قدم عبد الغفار عودة احتفالية شعبية لها ـ إلى حد ما ـ عناصرها التي تميزها عن مثيلاتها في التجربة العربية ، واستطاع من خلال الأداء والغناء والرقص والبخور والأعلام والبيارق والدفوف لكل المفردات الخاصة بالعرض المسرحي ، استطاع أن يصنع حالة من الاحتشاد ، استطاعت أن تعزف على الوجدان والمشاهد للتجربة كان يرى عجباً . . فالجمهور في نهاية العرض كان يزحف نحو موضع التمثيل مندمجاً وممزوجاً بعناصر العرض ، وقد حدثني الناقد المسرحي أحمد عبد الحميد على أنها حالة غير مسبوقة من قبل في علاقة الجمهور بالعرض المسرحي .

رابعاً : من خلال عناصر الإخراج : الحركة ، الايقاع ، اللون ، الصوت . . إلـخ ومن خلال البساطة في استخدام الخطوط والتدفق في الإيقاع نجح عبد الغفار عودة في عرضه ، كما أنه قدم تشكيلاً مسرحياً في المجاعة ، وقدم في مشهد دخول المرسي من مسجده لمحتين إخراجيتين تدلان على وعي وقدرة ، كما استخدم المخرج الكورال ككتل ساهمت في أحداث تنوع وتأثير ، في الوقت الذي يستخرج فيه مجموعة الأقطاب الطارحة للقيم العامة مثل الحب ، العلم ، الجهاد ، الصبر . . الخ من باب الهلال الرأسي ، نراه يبتعث الداعي للثورة والمواجهة للسلطان ، وهي الشيخ الطرطوشي من وسط الناس في مشهد بالغ العذوبة والقوة من حيث الحركة والإيقاع والتشكيل .

خامساً : استفاد عبد الغفار عودة من الموروث الأدائي في الدين الإسلامي بشكل جيد فقد استفاد من : درس العصر كما في لوحة المرسى ، وخطبة الجمعة كما في مشهد الشاذلي ، والموالد والأذكار والأوراد . . (!!) كذلك أعطى إحساساً بالتواجد في امتداد المسجد ، فتحول المسرح إلى قاعة طاهرة تقدم شيئاً يخلو من الشوائب إياها .

سادساً : يحسب للمخرج ـ أيضاً ـ أن دفع بجرأة بمجموعة من الشباب شكلوا أكثر من ٨٠ ٪ من نجاح التجربة ، فالملحن شاب ، ومصمم الرقصات شاب ، والممثلون جميعهم من الشباب وهذا أحد نجاحات التجربة .

. . . كل هذا يجعل اسم مخرج هذا العرض أحد الأسماء الهامة في قائمة الباحثين عن تواجد حقيقي للمسرح في بلدنا العربي الكبير .

المدخل الخامس :

موقع التجربة . . رجال الله

من خارطة المسرح الشعبي

قد يصبح المسرح شعبياً بما يطرحه من هموم وأوجاع تتعلق بالتكوين الشعبي ، وقد يصبح المسرح شعبياً حين يستفيد من الموروث في عالم الأداء الشعبي ، ولكن من المؤكد أن اكتمال التعبير الصحيح عند مصطلح « المسرح الشعبي » لا يتأتى إلا من خلال عنصرين : ـ

الأول : ـ

هو التوجه للشعب باعتباره المستهدف مسرحياً من خلال طرح قيم قادرة على دفع الحركة الاجتماعية قدماً نحو الأمام مثل قيم الجهاد والعمل والصبر والعلم ومواجهة السلطان الفاسد . . الخ .

الثاني : ـ

هو التوجه للشعب عبر القنوات الغنية التي تشكل تبعاً لطبيعة تكوينها معابر صادقة وحقيقية إلى قلب التأثير في نفسية ووجدان وعقل المتلقي ، والمستقاة بالضرورة من أشكال التعبير الشعبي ، وهذان العنصران لا يجدان مساحة تواجد صحيحة إلا في إطار الاحتفالية الشعبية ، أي حالة التلقي الجمعي عبر وسائل الاتصال الوجدانية المشتركة ، والهادفة ـ بالضرورة إلى التغيير عن طريق التعبير عما هو أفضل .

وهذه التجربة ، ليست إلى الحد الذي يصل بها إلى الكمال ، لكنها استطاعت أن تجد لها موقفاً متميزاً داخل تجارب المسرح العربي من خلال :

أولاً : المعمار الخاص بها وجلوس الجمهور على حصير .

ثانياً : عدم استخدامها للارتجال في الصياغة الدرامية .

ثالثاً : استخدامها للدين وأبطاله .

رابعاً : استخدامها للغة العربية الفصيحة ، وهذا يعني إحساسها بالجانب القومي العام لا الإقليمي الضيق .

خامساً : تجادلها من حيث الموضوع مع ما هو مطروح على الساحة الإجتماعية آنيا .

سادساً : جرأتها في التنفيذ خارج إطار المفردات المسرحية التقليدية .

سابعاً : التزامها بعدم كسر الايهام المسرحي والاكتفاء بالإمتزاج بين المؤدي والمتلقي .

هذه عناصر تميز هذه التجربة عن غيرها ، ولكن لا تعطيها أكبر من حجمها . . هي تجربة ناجحة والأمر يحتاج إلى تيار كامل حتى يمكن للمسرح الزائف « والفالصو » أن ينهار ويتحول المسرح من دور مهرج الملك إلى دور قائد الشعوب . ●



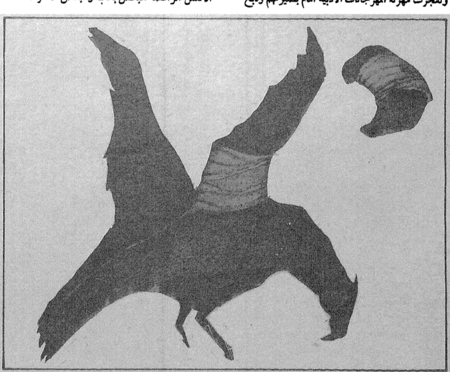
مناقشات

فوضى المهرجانات الأدبية

هانم عبد الحميد الفضالى

من وحى تمثيلى فى المؤتمر الأول لأدباء مصر بالأقاليم فى المنيا وكذلك مؤتمر دمياط الأول ومن وحى إنتظامى فى حضور المهرجانات الأدبية والمشاركة فيها تنفجر قضيتى وهى من المسئول عن الفوضى التى تحدث فى المهرجانات الأدبية حيث يُزج فيها ما لا يسمى بالنثر ولا الخطابة وبالتالى لا يندرج تحت راية الشعر بأى حال من الأحوال ونصاب بالغثيان حين يشحذ الواقف أمامنا (السوكية) بلغة المسرح أى إعجاب وتصفيق الجماهير التى تصفق سخطا وسخرية لأسلوبه الضاحك الباكى وقد برزت هذه الفوضى فى آخر مهرجان بكفر الزيات حيث حضره كل من :ـ

د. يسرى العزب ـ د. صلاح عبد الحافظ ـ الناقد محمد السيد عيد وغيرهم وغيرهم علاوة على مسئولى الصفحات الأدبية بالحياة والعمال .. الخ .. وتفجرت مهزلة المهرجانات الأدبية أمام بصيرتهم وذبح الشعر على منصتهم وكان تساؤلى مسئولية من هذا القتل الجماعى ؟ مسئولية من هذا الانحدار الأدبى إلى أسفل ؟، ولم أستطع كغيرى من الحاضرين أن ألقى العبء على مدير بيت الثقافة أو المشرف على نادى الأدب بكفر الزيات لا مجاملة ولكن لأننى أغوص فى طبيعة هذا العمل وأزاوله عن حب وثقة ولهذا مسئولية جماعية على السادة مديرى المواقع ومسئولى الأندية الأدبية المشتركة فى المهرجان حيث جرت العادة أن يرسل الموقع صاحب المهرجان عدد ٢ من الأدباء فى المواقع الثقافية المختلفة ويندر ما يذكر اسم بعينه حرصاً على ألا يُخلق ما يسمى بالشللية أو المحسوبية الإقليمية وهنا يلزم على مديرى المواقع والمسئولين تحديد الأسماء الجادة المميزة فى عالم الشعر وليس تحديد شخصيات مقربة لديهم لا تفقه الشعر وإبداعاته فتولد المهزلة على الساحة الأدبية فى المهرجان ويضيع الوقت سُدى وتزمجر الأنفس الرافضة البعض بأدب والبعض الآخر ..



● وقد اهتم المؤتمر الأول لأدباء مصر بالأقاليم بالمنيا (فبراير ١٩٨٤) اهتماما كبيرا بالمهرجانات الأدبية وقد اتضح ذلك فى التوصية رقم ٣ ومؤداها :

تدعيما لحركة الأدب النشطة فى الأقاليم وضرورة تحقيق الالتحام المستمر بين الأدباء والمبدعين يؤكد المؤتمر على ضرورة إقامة مهرجانات أدبية للشعر والقصة بصفة دورية فى مختلف الأقاليم ..

● وهذه التوصية لا يجهلها المسئولين عن القصور والبيوت

والآن أضع بين يدى المسئولين عدة نقاط لعلها تساهم فى إنجاح المهرجانات الأدبية . وتتلخص فى الآتى :ـ

١ - نظراً لأهمية الكلمة فى مقاومة زحف وسحق المادة للعقول فعلى السادة مسئولى الأندية الأدبية التريث فى اختيار الأدباء والشعراء الممثلين للموقع وذلك من خلال الاجتماعات الأسبوعية التى تعقد ومن خلال الالتحام الأدبى المستمر فى الموقع دون اعتبار للصداقات .. وتلك أمانة المشرف على نادى الأدب فى الموقع الثقافى .

٢ - فى حالة إقامة مهرجان أدبى يتم دعوة ناقد من أساتذة الجامعة الإقليمية ـ إن وجدت ـ ليتم التبادل الفكرى ونلمس الدور الإيجابى لأساتذة الجامعة .. أو بدعوة أحد النقاد الذى يرغب الموقع فى تواجده بشرط أن تحترم رغبة الناقد فى تحديد عدد القصائد الملقاة وتمثل جميع النوعيات من شعر فصحى وعامى وزجل وتعطى الفرصة للجميع ليسمح الوقت بترجمة الانطباع النقدى السريع للناقد على ما استمع اليه من قصائد ـ علما بأنه لن يعتبر رأيا نهائيا ـ وإذا ما سمح الوقت لسماع قصائد أخرى خارج النقد فليكن ما دامت هذه رغبة الأدباء .

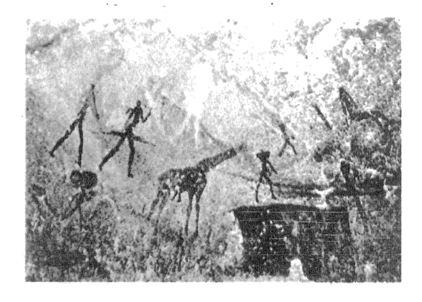
٣ - عمل مهرجان أدبى سنوى بالقاهرة بدعوة من الثقافة الجماهيرية على أن يكرم فيه الأدباء والشعراء الذين ساهموا طوال عام كامل بشكل إيجابى وجيد وكذلك يكرم فيه مسئولو الأندية الأدبية الناجحة حتى ولو بشهادات تقدير فقط وذلك لتوطيد العلاقة بين المشرف ورواده بالنادى الأدبى .

٤ - ترسل نسخ من المطبوعات غير دورية والتى تصدر عن أدباء المواقع الثقافية ويتم اختيار الأعمال الجيدة منها ونشرها فى مجلة فصلية تكريما للجيد من الأعمال الأدبية فتساعد على انتشار الجيد واندثار السيء طالما النقاد فى غيبوبة ..

● أطالب بتطبيق التوصية رقم ٧ التى صدرت فى المؤتمر الأول لأدباء الأقاليم ويشمل : يرى المؤتمر ضرورة التنسيق بين كل من : ـ البرامج الثقافية بالتليفزيون والإذاعة فى أجهزة الثقافة الجماهيرية فى مجال تغطية الإبداع الأدبى بالكشف عن إبداع أدباء مصر فى الأقاليم وتقديم المناقشات والدراسات الأدبية لإبداعاتهم ـ آملين فى ذلك ـ أن يطفو على السطح الشاعر الجيد والقصاص المبدع والناقد الممتاز فلا تتوه القضية بين مسئولى الأندية الأدبية وبين الوصوليين ممن يعتبرون أنفسهم شعراء يقتحمون المهرجانات لتنتشر الفوضى ●

قراءة تشكيلية

محمود الهندى



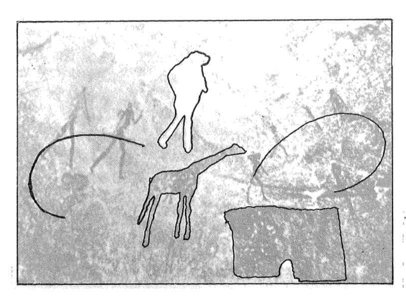
الفنان البدائى فى العصر الحجرى الحديث

« الإيقاع فى الكائنات الحية الحيوانية والنباتية إيقاع هادف وليس عفوياً ، ووظائف الأعضاء المختلفة ضبط إيقاعها فى التكيف مع بيئتها وبهذا تحافظ على ثبات البيئة الداخلية وتحفظ الكائن من التذبذب غير المنتظم تحت تأثير العوامل البيئية » .

د محمد رواش الديب

« إذا كنت صانع أحذية ملكياً أو شيوعياً ، فإننى لن أصنع أحذيتى بطريقة خاصة توافق معتقداتى السياسية . »

(بكاسو)



اللوحة ، رسم على جدار كهف ، الرسم دائرى الحركة ، فى المنتصف نرى غزالاً يقف بجانب كهف أقرب إلى صورة المنزل ، والغزال محاط من كل اتجاه بمجاميع من البشر ، يؤدى كل منهم عمل مستقل ، وعلى نفس مستوى الغزال فى خلفية المسطح يوجد إنسان مرسوم بلون مغاير لباقى عناصر اللوحة ، ويعتمد الفنان على الأسلوب الزخرفى والتصميم الهندسى البسيط ، فالبشر المتناثرون على سطح اللوحة هم نوع من التجريد والاختصار يرقون إلى كونهم رموز ، وقد بالغ الفنان فى حجم الإنسان المرسوم خلف الغزال فجعله أكثر طولاً من الغزال نفسه ، كما شوه المنطقة القريبة من الكهف .

ولقد تضمنت اللوحة مسحة إنسانية عالية ، لم يقلل التجريد من قيمة موضوعها ، فالخط الرئيسى الذى ينقسم إلى جزئين تمثيلاً لحركة القدمين عند المنطقة السفلى صار تعبيراً عن جسم الإنسان ودلالة لحركة الإنسان ، وزاد الفنان خطاً أفقياً أعلى الخط الرأسى يتقاطع معه ، ليعبر به عن الذراعين ، وأصبحت الرأس نقطة دائرية صغيرة تعلو الخط الرأسى ، والفنان يتعامل بسلاسة مع خطوطه ، وبحرية تامة تعطى للتخطيط رونقاً ، وتجعل من الإيقاع نغم لا رتابة فيه ، فهو إيقاع ناتج عن تناثر عدة نقط غير متشابهة ، كأنها تتقافز برشاقة على سطح اللوحة الخشن .

والفنان من خلال لوحته لا يبغى إثبات جدارة وقدرة على الزخرفة والتجميل ، وإنما أراد أن يحقق وجوده ، ويفرز جيشانه الإنسانى ، فاللوحة لديه « تعويذة سحرية » رسمها لتقى جماعته بسحرها وتجابه شرور الطبيعة ومخاطرها . . إنها لوحة تقترب من اللغة المنطوقة المتدفقة ●

متحف الفن الإسلامى

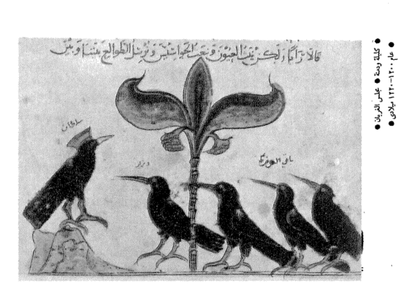
● من كتاب مختار الحكم ومحاسن الكلم للمبشر ●
● منتصف القرن الثالث عشر الميلادى ●



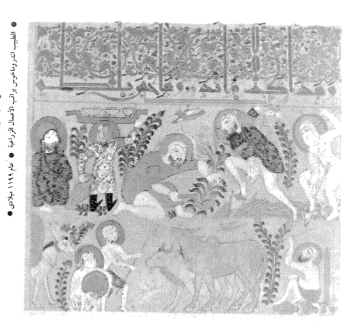
● من كتاب معرفة الحيل الهندسية للجزرى ●
● ساعة الفيل ● عام ١٣١٥ ميلادى ●



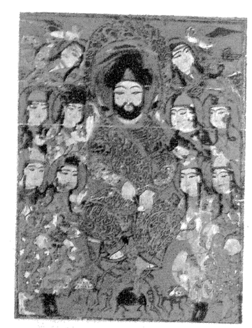
● قنديل زجاجى مطلى بالألوان والمينا
الفترة المملوكية بالقاهرة ، متحف الفن الإسلامى ●



● كليلة ودمنة ● مجلس الغربان ● عام ١٢٠٠-١٢٢٠ ميلادى ●

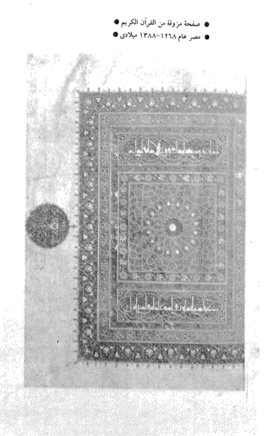


● الطبيب اندروماخوس يراقب الأعمال الزراعية ● عام ١١٩٩ ميلادى ●
● من كتاب الترياق ●



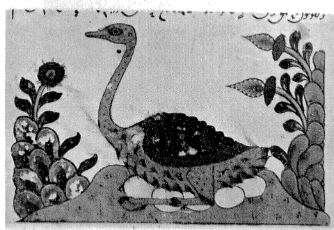
● من كتاب الأغانى ● حاكم متوج مع ندمائه ●
● عام ١٢١٨-١٢١٩ ميلادى ●

● صفحة مزوقة من القرآن الكريم ●
● مصر عام ١٢٦٨-١٣٨٨ ميلادى ●

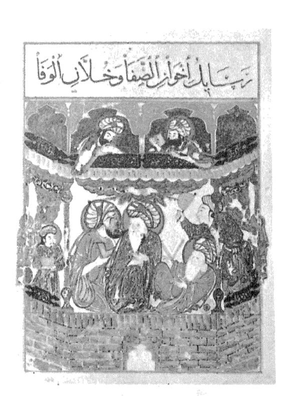




● مقامات الحريرى ● أبو زيد يغادر الحارث أثناء الحج ●
● المقامة الحادية والثلاثون ● الربع الثانى من القرن الثالث عشر الميلادى ●



● من كتاب الحيوان للجاحظ ● نعامة تجلس على بيضها ●
● الربع الثانى من القرن الرابع عشر الميلادى ●



● من رسائل اخوان الصفا ● المؤلفون والمستمعون ●
● عام ١٢٨٧ ميلادى ●



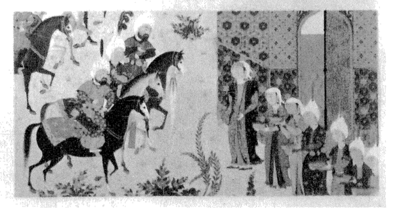
● قصة بياض ورياض ● شمول تسلم رسالة من رياض إلى بياض ● القرن الثالث عشر الميلادى ●



● من كتاب مختار الحكم ومحاسن الكلم للمبشر ● منتصف القرن الثالث عشر الميلادى ●



● من كتاب عجائب المخلوقات للقزوينى ●
● عام ١٣٧٠ ميلادى ●





فراوفيلكه

روبرت فالسر
ترجمة خليل كلفت



ذات يوم ، بينما كنت أبحث عن غرفة ملائمة ، دخلت منزلاً غريباً لافتاً للنظر خارج المدينة مباشرة وقريباً من خط ترام المدينة ، وكان منزلاً أنيقاً ، عتيقاً بعض الشيء ، ومهملاً إلى حدّ ما فيما يبدو ، وكان لمظهره الخارجيّ طابع مُميّز فتنني في الحال .

على السُلّم ، الذى صعدت عليه ببطء ، والذى كان واسعاً وعريضاً ، كانت هناك رائحة وآثار أناقة ذاهبة .

والواقع أن ما يسمّونه بالجمال القديم جذّاب بشكل استثنائى بالنسبة لبعض الأشخاص . والخرائب مؤثّرة إلى حدّ ما . وأمام بقايا الأشياء النبيلة تنحنى أرواحنا الحالمة الحسّاسة بصورة لا إرادية وبقايا ما كان ذات يوم ممتازاً ومصقولاً ومتألقاً تملأنا بالشفقة ، لكن بالاحترام أيضاً فى الوقت ذاته . أيتها الأيام الذاهبة والعجز القديم ، ما أقوى سحرك !

على الباب قرأت الاسم « فراو فيلكة » .

وهنا دققت الجرس بهدوء وحذر . وعندما أدركت أنه لا فائدة فى مواصلة رنّ الجرس ، حيث لم يردّ أحد ، أخذت أطرق ، وعندئذ اقترب شخص . باحتراس بالغ وبطء بالغ فتح شخص الباب . امرأة هزيلة نحيلة طويلة وقفت أمامى ، وسألتْ بصوت منخفض : « ماذا تريد ؟ »

كان لصوتها صدى جاف وأجش بشكل غريب لافت للنظر .

« هل يمكننى أن أرى الغرفة ؟ »

« نعم ، بالطبع ، تفضل ادخل . »

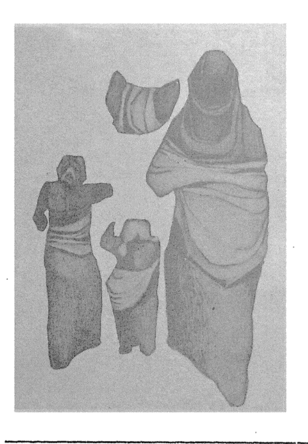
قادتنى المرأة عبر ممرّ معتم بشكل غريب إلى الغرفة ، التى فتنني وأبهجنى مظهرها فى الحال . كان شكلها ــ إن جاز القول ــ مهذّباً ونبيلاً ، وكانت ضيّقة قليلاً ، ربّما ، لكنْ طويلة بصورة متناسبة . سألتُ ــ وليس بدون شىء من التردّد ــ عن الإيجار ، الذى كان معتدلاً جداً ، وعلى هذا أخذتُ الغرفة دون مزيد من اللغط .

أسعدنى أنّ فعلت هذا ، لأننى كنت قد ابتُليت بشدّة منذ وقت مضى بحالة عقلية غريبة ، ولهذا كنت متعباً بشكل غير عادى وكنتِ تـوّاقاً إلى الراحة . ولما كنت قد سئمت كل سعى لتلمّس الطريق ، ومحبطا ومنحرف المزاج ، فإن أيّ أمان مقبول كان من شأنه أن يرضينى ، ولم يكن للطمأنينة التى يوفرّها مكان صغير للراحة إلاّ أن تلقى كلّ ترحيب .

« ما عملك ؟ » ، سألتْ السيدة .

« شاعر ! » ، رددتُ .

ابتعدت السيدة دون أن تنطق بكلمة .

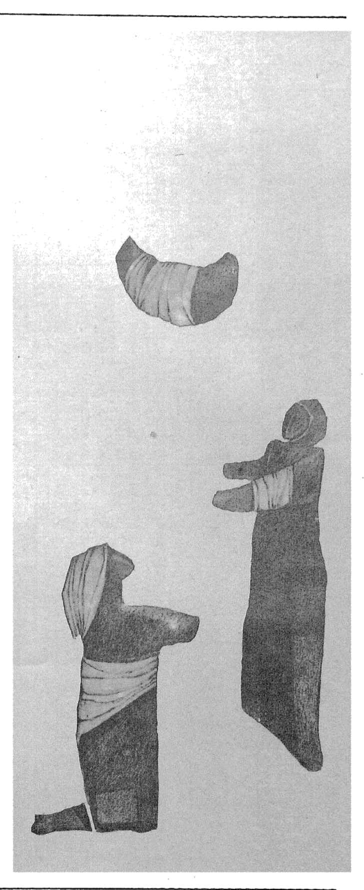


* فراوفيلكه = مدام (السيدة) ڤيلكه (بالألمانية) - المترجم

قلت لنفسي ، بينما كنت أفحص مأواي الجديد بعناية أنه من الجائز أن يكون قد عاش هنا أحد الإيرلات ، فيما أعتقد . وقلتُ ، مواصلاً حديثي مع النفس أن هذه الغرفة الفاتنة تملك بلا جدال مأثرة كبرى : إنها نائية منعزلة للغاية . إن المكان هنا ساكن مثل كهف كبير . وبكل وضوح : هنا أشعر حقاً أنني مُختبيء في مخبأ . وهكذا يبدو أن احتياجي الأعمق قد تحقق . والغرفة ، كما أراها ، نصف معتمة ، إن جاز القول . والإشراق المعتم والإعتام المشرق يطفوان في كلّ مكان . وهذا شيء جدير ببالغ الثناء . فلنلق عليها نظرة ! لا تنزعج من فضلك ياسيدّي ! فلسنا في عجلة من أمرنا على الإطلاق . خذ ما تشاء من وقت . يبدو ورق الحائط ، في أجزاء منه ، وكأنه شراشيب حداد حزينة تتدلى من الحائط . هكذا هو في الواقع ؛ ولكن هذا على وجه التحديد هو ما يسرّني ، لأنني أعشق درجة ما من الرثاثة والإهمال . وبوسع الشراشيب أن تظل متدلّية ؛ فأنا لن أسمح بإزالتها مهما كلّف الأمر ، لأنني راض تماماً بوجودها هناك حيث هي . وأنا أميل إلى حدّ كبير إلى الاعتقاد أن أحد البارونات عاش هنا ذات يوم . وربما شرب بعض الضباط الشمبانيا هنا . وستارة النافذة طويلة ورفيعة ، وتبدو قديمة ومتربة ؛ ولكان لكونها مكشكشة ببراعة فائقة ، تدلّ على الذوق الجيّد وتنم عن حساسية مرهفة . وبالخارج في الحديقة ، قُرب النافذة ، تقف شجرة من أشجار التبولا . وهنا في الصيف ستدخل الخفيرة الغرفة ضاحكة ، وعلى الأغصان اللطيفة الحبيبة سوف تتجمع كافة أنواع الطيور المغرِّدة ، من أجل بهجتها ومن أجل بهجتي كذلك . ومنضدة الكتابة هذه ، الفاخرة القديمة رائعة ، ولا شك في أنها بقيت من عصر سابق ذي حسّ مرهف . ومن المحتمل أن أكتب مقالات وأنا أجلس إليها ؛ أو اسكتشات ، أو دراسات ؛ أو قصصاً صغيرة ، أو حتى قصصاً طويلة ، وأن أرسلها مع الرجاء الملحّ بالنشر العاجل والمشجّع ، إلى كل أنواع المحرّرين الصارمين وذوي المكانة الرفيعة في الجرائد والدوريات من قبيل - على سبيل المثال - بكين ديلي ريفيو ، أو ميركور دي فرانس ، والتي لابد أن يأتي منها ، من غير ريب ، الرخاء والنجاح .

الفراش يبدو في حالة جيّدة . وعلى هذا فإنّني سوف ويجب أن أستغنى عن التدقيق الشديد ، حينئذ رأيت ، وأسجّل هنا ، مشجب قبّعات ، وسوف تخبرني المرآة التي هناك فوق الحوض كلّ يوم بإخلاص كيف أبدو . وآمل أن تكون الصورة التي ستعطيني إيّاها لأراها صورة أكثر جاذبية ووسامة.والسرير قديم وبالتالي فهو لطيف وملائم . والأثاث الجديد يزعج المرء بسهولة ، لأن الجدّة مزعجة ، وتعترض سبيلنا دائماً . وهناك لوحتا مناظر طبيعية ، ألمانية وسويسريّة ، مُعلّقتان على الحائط ببساطة ، كما ألاحظ ببالغ الارتياح . وليس هناك أدنى شكّ في أنني سوف أنظر من وقت لآخر إلى هاتين الصورتين ببالغ الانتباه . وفيما يتعلق بالهواء في هذه الغرفة ، يمكنني مع ذلك أن اعتبر من المعقول ، أو بالأحرى أن افترض ، على الفور ، بيقين تقريباً ، أنه لم يحدث هنا لبعض الوقت أن أُعطِى أيّ اهتمام للتهوية المنتظمة والضرورية تماماً . وأنا أعلن بثقة أن رائحة العفن تنتشر في أنحاء المكان . والواقع أن استنشاق هواء ميّت يوفّر بهجة خاصة معينة . وعلى أية حال ، يمكنني أن أترك النافذة مفتوحة لمدة أيام وأسابيع متواصلة دون انقطاع ؛ وسوف يتدفق الصواب والخير إلى الغرفة .

« ينبغي أن تستيقظ مبكّراً أكثر . لا يمكنني أن أسمح لك بالبقاء في الفراش كلّ هذا الوقت» ، هكذا قالت فراوفيلكه . وغير هذا ، لم تقل .



وكان ذلك لأننى قضيت أياماً بأكملها فى الفراش .

كنتُ فى حالة سيئة . كان العجز يحيط بى من كل جانب . وقد رقدت هناك وكأنما فى صميم قلبى المثقل ؛ ولم أعرف ولم أستطع أن أجد نفسى بعد ذلك . وكافة أفكارى التى كانت شفافة ومرحة ذات يوم طفت بيارتباك وتشوّش مبهمْين . وخمد عقلى وكأنّه تحطمّ إلى شظايا أمام عينى الحزينتين ، وأصبح عالم الفكر والشعور مختلطاً ومشوّشاً تماماً . وكل شىء ميّت ، خاوٍ ، وميئوس منه فى أعماق النفس . لا روح ، ولا ابتهاج بعد الآن ، ولا أذكر إلاّ بصورة باهتة أنه كانت هناك أوقات كنت فيها سعيداً وشجاعاً ، حنوناً وواثقاً ، ممتلئاً إخلاصاً وابتهاجاً . واأسفاه على كل ذلك ! وأمامى وورائى ، وحولى من كل جانب ، لم يعد هناك أدنى رجاء يُرتجى .

مع كل ذلك وَعَدْتُ فراوڤيلكه بأن أستيقظ مبكراً أكثر ، والواقع أننى بدأت بالفعل حينئذ فى العمل بجدٍّ .

وكنت أتجوّل كثيرا فى غابة التنّوب والصنوبر المجاورة ، والتى بدا أن مفاتنها ، وخلواتها الشتويّة الرائعة ، تحمينى من هجوم اليأس . حدّثتنى أصوات حنونة بشكل لا يوصف ، من أعلى الأشجار : « ينبغى ألاّ تصل إلى الاستنتاج القاتم القائل إن كل شىء فى العالم قاس ، وزائف ، وشرّير . بل تعال إلينا كثيراً ، فالغابة تحبُّك . وفى صحبتها سوف تستردّ من جديد الصحة والمزاج الطيّب ، وسوف تداعبك أفكار أكثر نبلاً وجمالاً » .

ونحو المجتمع ، أىْ حيث يتجمع العالم الكبير ، لم أذهب أبداً . لم يكن لدى أىّ عمل هناك ، لأننى لم أحققّ أىّ نجاح . والناس الذين لم يحققوا أىّ نجاح مع الناس ليس لديهم أىّ عمل مع الناس .

يافراو ڤيلكه المسكينة ، لقد مِتّ بعد ذلك بوقت قصير جدّاً .

والذى كان هو ذاته مسكيناً ومتوحِّداً يفهم المساكين والمتوحّدين الآخرين أفضل فهم وعلى الأقل لا بد أن نتعلم أن نفهم أمثالنا لأننا عاجزون عن وقف بؤسهم ، وذلّهم ، ومعاناتهم ، وضعفهم وموتهم .

ذات يوم همست فراوڤيلكه ، وهى تمدّ إلىّ يدها وذراعها : « امسك يدى . إنها كالثلج . »

أخذت يدها البائسة ، العجوز النحيلة ، فى يدى . كانت باردة كالثلج .

وفى الحال انسلت فراوڤيلكه إلى بيتها مثل شبح . ولم يزرها أحد . وطوال أيام قعدت بمفردها فى غرفتها الباردة .

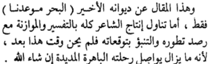
أن يكون المرء بمفرده : إنه الرعب الجليدى الذى لا يلين ، ودليل القبر المرتقب ، ونذير الموت الذى لا يرحم . أواه ، إن ذلك الذى كان هو ذاته متوحداً لا يمكنه أبداً أن يجد شيئاً غريباً فى توحد شخص آخر .

بدأت أدرك أن فراو ڤيلكه لا تملك ما تأكل . فالسيدة التى كانت تملك المنزل ، والتى استولت فيما بعد على غُرف فراو ڤيلكه ، وسمحت لى بالبقاء فى غرفتى ، كانت تأتى كلّ ظهر وكل مساء ، بالطبع بدافع الشفقة بسبب وضعها المنبوذ ، بكوب من الحساء ، لكنْ ليس لفترة طويلة ، وهكذا ذَوَت فراو ڤيلكه . لقد رقدت هناك ، ولم تعد تتحرّك : وسرعان ما نُقلت إلى مستشفى المدينة حيث ماتت بعد ثلاثة أيام .

وذات يوم ، فى الأصيل ، بعد موتها بوقت قصير ، دخلتُ غرفتها الخالية التى كانت شمس الأصيل الطيبة تضيئها ، وتجعلها زاهية بألوان ورديّة مشرقة ، ومرحة ، وناعمة . وهناك رأيت على الفراش الأشياء التى كانت ترتديها السيدة البائسة إلى وقت قريب ، فستانها ، وقبّعتها ، وشمسيّتها ، ومظلّتها ، وعلى أرض الغرفة ، حذاءها الصغير الدقيق . جعلنى مشهدها الغريب حزيناً بشكل لا يوصف ، أمّا مزاجى الغريب فقد جعل الأمر يبدو وكأننى أنا نفسى قد متّ ، والحياة بكل عنفوانها ، والتى بدت فى أغلب الأحيان هائلة وجميلة للغاية ، كانت هزيلة وبائسة حتى التلاشى . وكافة الأشياء المنتهية ، وكافةالأشياء المتلاشية ، كانت أقرب إلىّ من أىّ وقت مضى . ولفترة طويلة أخذت أتفحّص ممتلكات فراو ڤيلكه ؛ التى فقدت الآن سيّدتها ، وفقدت كل غرضٍ من ورائها ، وفى الغرفة الذهبية مجّدتها ابتسامة شمس الأصيل ، بينما وقفتُ هناك بلا حراك ، ولم أعد قادراً على أن أفهم أىّ شىء . لكنّنى ، بعد أن وقفت هناك أبكم بعض الوقت ، غدوت راضياً وأصبحت هادئاً . أمسكتنى الحياة من كتفى واستقرت نظرتها المتفرّسة على ناظرِىَّ . كان العالم ممتلئاً بالحياة كما كان دائماً ، وجميلاً كما كان فى أجمل الأوقات . غادرتُ الغرفة بهدوء وخرجتُ إلى الشارع ●

كتاب

البحر موعدنا


د. محمد عيد



(١)

فى أوائل الستينيات قرأ الأدباء والمثقفون فى « ملحق الأهرام الأدبى » ـ وكان له شأن وقرّاء ـ قصيدة ذات مذاق رفيع جميل ، لشاعر جديد لم يسمعوا له ولاعنه من قبل ، اسمه « محمد إبراهيم أبو سنة » وكان مطلع هذه القصيدة فيما أذكر :

إذا أدارت الورود وجهها عن اكتئابنا
وباعنا الذين يبسمون فى وجوهنا
نصفرّ كالجرادة التى تموت فى الربيع

فلفت هذا الشاعر الأدباء إليه بشدة بهذه البداية القوية ، ثم فرض هذا الاسم نفسه وفنه ، بموالاة إنتاجه ورقىّ شعره وامتلاك أدواته من الموهبة وعمق التجارب والرهافة الموسيقية والأصالة اللغوية مع وضوح هدفه وإخلاصه الصادق له .

وتوالى ظهور دواوينه الشعرية « قلبى وغازلة الثوب الأزرق » و « حديقة الشتاء » و « الصراخ فى الآبار القديمة » و « أجراس المساء » و « تأملات فى المدن الحجرية » ثم هذا الديوان السادس « البحر موعدنا » الذى نال جائزة الدولة التشجيعية فى عام ١٩٨٥م ، وقد كان كل واحد من الدواوين السابقة عليه جديرا بالفوز بهذه الجائزة .

هذه الدواوين الستة من « الشعر الحر » إلا ما ندر من قصائدها ، ففى الديوان الأخير ـ موضع الدراسة ـ قصيدة من الشعر الموزون المقفى بعنوان (زمان التعاسة) وقصيدة أخرى مترجمة ليست مقفاه ولا موزونة ، بعنوان (الرّماد) ولا تحمل من سمات الشعر إلا الصور الفنية التى اعتمدت عليها الصياغة النثرية .

هذا الشاعر إذن على قمة « الجيل الثانى » من حركة « الشعر الحر » بعد « السيّاب » و« نازك الملائكة » و « صلاح عبد الصبور » و « عبد الرحمن الشرقاوى » وشعره جدير بالدراسة الجادّة التى تعايشه بصدق وإخلاص ، كما عاشه هو بنفس الصدق والإخلاص .

وهذا المقال عن ديوانه الأخير (البحر موعدنا) فقط ، أما تناول إنتاج الشاعر كله بالتفسير والموازنة مع رصد تطوره والتنبؤ بتوقعاته فلم يحن وقت هذا بعد ، لأنه ما يزال يواصل رحلته الباهرة المديدة إن شاء الله .

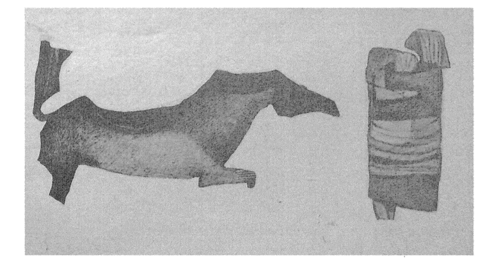
(٢)

قارىء ديوان (البحر موعدنا) يجد فيه موقفا فكريا وشعوريا متميزا يكاد يلحظه فى معظم القصائد ، هو موقف « المعاناة والأمل » فالشاعر يبحث عن « مثال عال نبيل » قد يكون الحرية أو الديموقراطية أو القيم الشريفة النقية وهو يعانى من فقدان هذا المثل وغيابه عن واقعه الشخصى والوطنى ، بل الواقع الإنسانى كله ، لكنه مشدود إليه ، متعلق به أشدّ التعلق ، وهو شديد الأسى على غيابه ، ويشتد أساه لوجود ضدّه من الانسحاق والضياع والزيف والتشوية ويخشى على نفسه الرِّضى والاستسلام لهذه المعانى القبيحة ، بل إنه يجلدها بشدّة ، إذ تركن إلى اليأس أو اللامبالاة أو الخنوع أو النسيان .

ومما يدّل على أن « محمد أبو سنة » شاعر صاحب قضية تملأ عليه أقطار حياته ، فتجهده وتؤرقه أن ديوانه هذا ـ على غير عادة الشعراء أمثاله ـ يكاد يخلو من قصائد الغزل الراقى أو الرخيص ، إذ تجاوز فيه ذاته ورغباته الخاصة إلى تلك العوالم العليا من المبادىء والقيم التى تشغل كل الناس فى وطنه وفى غير وطنه ، حيث يعيشها ويعانيها الشعراء المعبرون عن ضمير المجتمع مثله .

أول قصيدة فى الديوان هى (أسئلة الأشجار) محاورة بين الشاعر وتلك الأشجار ، ولعله يعنى بها ـ الأشجار ـ الشموخ الصلب الذى لا ينثنى ولا يلين بسهولة فى مواجهة العواصف والتقلبات والأنواء .

وفى الردّ على هذه الأسئلة عن الشموخ والنجاة من الفساد يجيب الشعر صاحب المبدأ أنه لا يريد الثمن الرخيص المادّى من الدرهم والدينار ولكنه يريد الصدق والحرية ، فالجنة لديه هى الإنسان والوطن ومعرفة الله ، أمّا النار فهى :



خواء الأشياء من المعنى
أن نصبح شيئا كالأشياء
يُشرى ويُباع.

والقصيدة كلها تردّد هذه المعانى السابقة فى وجهيها الجميل والقبيح فلا راحة مع الكذب والخيانة ، والأفق العالى المضىء هو :

لبلاد يسكنها الصدق
وترفرف فوق منازلها

أعلام الحرّية والحق

لكن ، مادام الزيف والتشوية يحاصران منافذ الحياة ، والمادية قد تغلبت على كل شىء ، فإن هذا الخطر المحيق المحبط يدعو إلى التحدّى والمقاومة بل المجازفة ، وذلك سبيل الخلاص ، ولا سبيل سواه ، وهذا ما تقوله القصيدة التى يحمل عنوان الديوان اسمها (البحر موعدنا) فهى تصوير للخطر المحدِق من كلّ جانب المتمثل فى اليأس والمادّية والمنافع الرخيصة ، واختلاط القيم والأشياء ، والإنسان بين ذلك كله ، كأنه فى بحر لا ساحل له ولا قرار ولا نهاية تلوح فى الأفق من قريب أو بعيد ، ولا سبيل سوى المجازفة وإقتحام الصعب والمجهول ، فالموج لا يرحم الجبان ولا أمان للخائف .

جازف

فإن سدّت جميع طرائق الدينا
أمامك ، فاقتحمها ، ولا تقف
كى لا تموت وأنت واقف

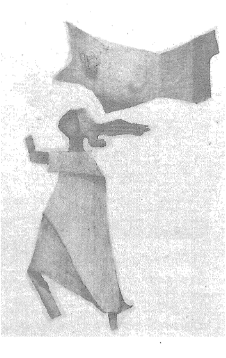
وهذا الموقف المثالىّ نفسه تنطق به عدة قصائد أخرى ، منها قصيدة (تباريح عاشق قديم) ففيها عاشق لشىء عظيم لعله المبادىء العالية أو الحرية أو النقاء والطهارة ، وقد برّح به العشق وأضناه لكنه أضاع معشوقته بتقصيره ، فذهبت لغيره .

أعرف ذنبى
ولا أطلب الآن غفران ذنب جنيت
فها أنت تنتخبين لزينة بيتك غيرى

وقد تاه هذا العاشق وهو يحمل مواجعه وحبّه ، ولكنه واثق من شىء واحد هو إخلاصه لمعشوقته وجدّه فى اعادتها إليه ، صحيح أن غيره من الكذابين والمزيفين يملكها الآن ، لكنها فى أكفهم لا فى قلوبهم وهو واثق من انحسار هذا الزيف والكذب ، ليعود حبه النقىّ البرىء لمحبوبته وتعود إليه .

وحين يظنون أنّى ما كنت
قولى لهم : قد أكون
وحين يظنون بى لوثة من جنون
فمدّى جذورك فى القلب
مدّى عيونك فى السّحب
تيهى على الأرض ، إنى أحبّك
حتى نهاية هذا الزمان الخئون

ويحمل الشاعر همّوم قضيته ويرحل إلى أمريكا ، يفتش هناك عن مُثله المفقودة عامة وعن الحرية والديمقراطية خاصة ، ويبحث عن احترام الإنسان فى فكره وأحاسيسه وفنه .



لكنه لم يجد شيئا من ذلك كلّه هناك ، ففى مقطوعة « شاعرة المدينة » من قصيدة (رؤية نيويورك) يصور طغيان المظاهر المادية فى المدينة من الصراخ والأضواء والمساحات الشاسعة ، فهى :

ماكينة من الحديد والزجاج والأسلاك
تموج فى السوائل الحمراء والخضراء
مدينة الرصاص والأنغام
تهتز فى الدّخان والبروق

هذه المظاهرة المادية الصلبة المختلطة الزاعقة المعتمة طمرت المعانى والأحاسيس ، فضاعت فى هذا الضجيج والزحام والفخامة الحسية والأبهّة ، وحين يسأل الشاعر عن الجمال فى الحدائق الخضراء لا يجده وعن الربيع يقال له تهكما « فى فندق الشتاء » وعن الأديب « والت ويتمان » لا يعرفه أحد ، فالمعروف لديهم فقط ناطحات السحاب والنقود ، أمّا الفن والشعر فأمور بعيدة عن اهتمام الناس هناك .

وابتسمت سخرية ناطحة السحاب
وأخرجت ماكينة عالية الرنين
وريقة خضراء
من فئة الدولار
وقالت الحسناء
تلك هى الأشعار

لقد أغرقت المظاهر المادية ـ واأسفاه ـ كلّ شىء فى نيويورك ـ فى أمريكا ـ الجمالَ والأحاسيس والقيم والشعر .

ويصل العذاب بالشاعر مداه فى المقطوعة الثالثة من هذه القصيدة عن « نصب الحرية » إذ فقد هذا الرمز معناه ، فلم تعد أمريكا نصيرا للحرية ، بل لم تعد تبالى بضياع حريات الآخرين ، ضاع هذا المعنى الرائع النبيل ، وحلّت مكانه المباذل الرخيصة والمجون ، يقول الشاعر لتمثال الحرية الواقف عند نهر « هدسن »

سألته ، هل سئم العراك
من أجل حق الآخرين

والإجابة

رأيته يخجل من أسئلتى
ودمعة تلوح فى العيون
وامرأة ماجنة
تعرض ثديا أبيضاً للجائعين
تركته يرنو بلا مبالاة إلى النهر القديم
منطويا ، كأنه يتيم

(٣)

تعاطف « محمد أبو سنة » مع وطنه العربى كله يصل إلى حدّ التبتّل والعبادة ففرحة طاغ جارف بالحرية والتحرر ، وحزنه عميق جياش من العدوان والمهانة حتى لتخاله يغنى ويرقص فى مهرجان الحرية ، وتجده كيانا حاقدا مسحوقا على ضياع الوطن وكرامة الإنسان

وقد عبرت عن ذلك كله قصائد عدّة فى الديوان ، منها قصيدة (لقاء العريش) وهو لقاء مشحون بالعتاب المرّ والفرحة الطاغية والتطلع للمستقبل .

والعتاب يجىء مع لحظة اللقاء مع العريش التى تحررت بعد سنين طويلة من الفراق عاشتها مع البنادق والخنادق والاغتصاب والوحشة والوحشية ، عاشتها وحدها طعينة جريحة مهانة .

والفرحة الطاغية فى هذا التساؤ ل الطفولىّ المتكرر ، تساؤ ل من لا يكاد يصدق عينيه وواقعه ، لتحقق شىء عزيز بعيد المنال .

هل أنت أنت العريش !!

ولم ينسه العتاب ولا الفرح الأمل الذى يتطلع إليه كلّ عربى لخلاص الأرض المأسورة السجينة ، وفك الحصار عن الموج والريح والبيت ، عن البحر والبر والمدن المقهورة .

فإن سيوفا كثيرة
تُسلّ على القلب
حتى تعود لنا القدس
والوطن المغترب

لقد جعل « أبو سنة » هذا اللقاء ـ لقاء العريش ـ مشحونا بمشاعر الماضى والحاضر والمستقبل عن قضية العرب ، كلّ العرب .

هذا الشعور بعودة العريش يعدله أسف عميق يعصر القلب بغزو إسرائيل للبنان ، وتصوره قصيدة (كل هذا الظلام) إنه ليس ظلام الليل الذى نعرفه ، إنه ظلام لعين من نوع آخر ، ظلام جاء مع الصبح ،

خفافيش سدت الأفق وحطت فوق السنابل ، قنابل تبيد ربيع الأرض ، وتطارد هذه القوافل البائسة من اللاجئين المهاجرين بين فصول الجحيم ، ظلام دامس لا ضياء فيه ولا نجوم غير تلك النجوم السداسية المظلمة ، طائرات إسرائيل .

إنه دولة تتخطّى الحدود
إنه دولة من دخان حقود
كل هذا الظلام اليهود

لكن ، أن تكون إسرائيل دولة تتخطى الحدود ، وأنها ظلام حقود فهذا لا يعطى شيئا جديدا ، ولا يخرج عن تلك الصرخات الإعلامية الزاعقة لوصف إسرائيل بالحقد والظلام والظلم .

لكن فى القصيدة شيء جديد ، أمل فى نجاة فلسطين من البلاء مع كل هذا الظلم والظلام ، والنهاية لصاحب الحق ، والعدوان دليل القهر واليأس والضعف ، لا دليل القوة والاطمئنان

وهذى فلسطين تنجو من القتل
راحت تماوج فى زرقة البحر
تخطو إلى العشب
تأخذ شكل التراب وشكل السماء

فمع الظلام المطبق يفتح الشاعر باب الأمل المرتجى ، وهذا هو البعد الإنسانى للحب الوطنى الصادق المخلص المتفائل الذى يعلو على كل المحن والآلام إنه حب بريء خالص لا يعدله إلا حب الوالد أو الأم للأبناء إذ لا يتطرق معه إليهما اليأس مهما أحاط بالأبناء من سوء .

هذا التفاؤل نفسه تنطق به قصيدة أخرى بعنوان (وطن يقوم من المناه) والمقصود : الوطن العربى كله الذى يركن فيه أهله للخمول والبلادة ، وتغط مدنه فى النعاس المريح الدائم إذ تجمدت فيها الحركة والحيويّة ، كأنها مدن من الحجارة والنحاس فقط ، لا يسكنها أحد .

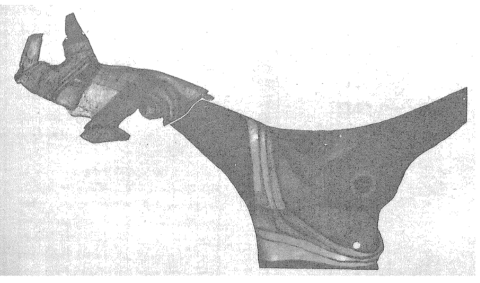
هذه اللوحة المتحجرة الصامتة الهامدة ينفخ فيها الشاعر روح البعث من استلهام الماضى والأمل فى الحاضر ، فالماضى عريق شامخ مجيد

من يذكر الآن الرّماح
تعود بالأسرى وبالمدن البعيدة
والسبايا والقلاع
من يذكر الحق المضاع
كتبت براءته سيوف المؤمنين

والأمل فى هذا الوطن الآن أن تدب فيه الحياة والثقة ، فينبض بحب الجمال والسعادة والحرية ، والطريق واضحة ، أدواتها الجرأة والعمل الجدىّ والكفّ عن لغو الكلام ، فما يؤمّله هو :

وطنٌ يفرّ من الوداعة والإقامة فى الكلام
وطن يفرّ من الهوان إلى الحِمام
ليغيرّ الدنيا ، فينسلخ الضياء من الظلام

إن « محمد أبو سنة » شاعر وطنى ودود ، يهتز كيانه كله بعشق الحرية والتحرر والنضال ، وهو شاعر إنسانىّ يقاتل بما يملكه من أجل الوصول إلى السعادة والاستقرار وعلاقات الحب والمودة لنفسه ولكلّ الناس ، وهو يعانى أشدّ المعاناة من وطأة الظلم والطغاة والتسلط ، وتجبرّ الأقوياء على الضعفاء ، ويتردّد ذلك كله فى ديوانه كلمات تقطر مرارة وتعاطفا ومودة أو عنفا وضراوة وثورة !!



(٤)

يستلفت النظر فى هذا الديوان أمران ، ربما منشؤهما واحداً هما :

- الشكوى الدائمة من الناس والأشياء
- تردّد مظاهر الطبيعة كثيرا فى الكلمات والتعبيرات والصور

فى بعض قصائد الديوان أو مقطوعات القصائد توجد شكاوى محمومة باكية حزينة ، شديدة الحزن والبكاء ، كل شيء سيّء وأسود وموحش وقتام وخانق ،

فقصيدة (زمان التعاسة) وحدها تضم صورا ومعانى سوداوّية متعددة ، ومن تلك الصور (الليل الحالك ـ والأمانى المداسة ـ وازدهار اليأس وموت القداسة والورود ـ وظلام الأكاذيب ـ وضلال الفراشة ـ وهروب البراءة ـ وعلوّ القبح ـ والمرايا التى تعكس الليل) كما تضح فيها كلمات (الكذب والمهانة والخسة والخيبة والوحشة والنخاسة والسموم والفتك) فهى قصيدة تعسة حقا (ظلمات بعضها فوق بعض) والعجيب أن هذه التعاسة التى وصف بها الزمان ونضحت فى الصور والمعانى ليس لها سبب مفهوم يستدعى كلّ ذلك أو بعض ذلك .

وفى هذا الديوان أربع قصائد عن القلب الصديع الموجّع وأحزانه وأشجانه ، إحداها بعنوان (تحولات قلب) يندب فيها الشاعر قلبه المكلوم ، فيتمنى لو كان صخرا قويا أو طائرا محلقا ، لكنه ليس كذلك ، بل هو قلب تحوّل إلى الموات ، وصار قبرا للدموع ينطوى على الوحشة وحطام الزهر والأوراق والأغصان وعلى نهر من هشيم الماضى وبحيرات من دموع هو قلب مطمور فى عمق الثلوج ، إنه راكدٌ هامد صديع لا يؤثر ولا يتأثر

أيّها القلب الذى ضمّ المطر
وبقايا الأنجم الأولى من العمر القصير
وحطاما من أغان ونسور
صرت قبرا مثل آلاف القبور
تزحف الآن إلى باطن أرض لاتدور

وهذا يماثل قصائد الرثاء القديمة تماما التى تبكى الحاضر المفقود وتأسى على الماضى المجيد الذى ولى وراح ، وهذا ـ فى حقيقته ـ إحساس مهزوم بالدمار والبوار ولوم النفس على التقصير أو مظنّة التقصير ، مبعثه هواجس محمومة ، قد لا تكون صحيحة على الإطلاق !!

ويصحب الأمر السابق غالبا أمرٌ آخر هو تردد الكلمات والعبارات عن مظاهر الطبيعة من الليل والنهار والنجوم والبحار والأنهار والجبال والمطر والسحاب والغمام .

ففى القصيدة السابقة (تحولات قلب) وحدها تتردّد الكلمات (الصخر والطير والغابة والليل والضوء والنجوم والسديم والغيم والعواصف والزهر والأوراق والأغصان والرماد والثلوج والشتاء والربيع والمطر)

فكثير من صور شعر الديوان مستمدة من تلك المرئيات الحسية وربما أدى ذلك أحيان إلى الافتعال والإغراب فى الصور والكلمات ، على حساب صدق النفس وبراءة الشعور ومالها من تأثير صادق وعميق وأخّاذ .

ربما كان « محمد أبو سنه » متأثرا فى هذين الأمرين بكثرة قراءاته فى أشعار « الرومانسيين » وقصصهم ، وشدة ارتباطهم بالطبيعة ومظاهرها ، وعشقهم للوحشة والانطواء والأحزان .

وربما كان التكوين النفسى للشاعر مركّبا كذلك ، فله مزاجه الخاص الذى تسعده الأحزان وتأمّل الكون والطبيعة والتأثر بالمرئيات حوله وفى خياله ، فتنعكس فى

شعره كلمات وصورا تتردّد كثيرا بل تتزاحم فيه . دون أن يكون لها دور حقيقى يستدعى تزاحمها أو وجودها أصلا .

(٥)

من عيوب « الشعر الحر » التى تصرف عنه القراء « ظاهرة الغموض » فتكون القصيدة بلا معنى واضح ولا هدف مفهوم ، وإنما هى « تهويمات سديمية » أو « ميتافيزيقا غيبية » بعيدة فى كليهما عن تصور القارىء العادىّ والمثقف على السواء ، وتزيد البلوى إذا كانت القصيدة من هذا النوع ضعيفة الموسيقى غائمة الصور ، ركيكة التعبير والكلمات ، حينئذ تترك القارىء أو السامع حائرا يضرب أخماسا فى أسداس ، فينصرف عنها وعن الشعر الحر كله لفقدان المعنى والإيقاع والفهم والاستمتاع

وقد برىء ديوان (البحر موعدنا) غالبا من هذا الداء وإن وجدت آثار منه فى بعض قصائده ، ومنها قصيدة (النهر وملائكة الأحزان) فالعنوان غامض بعيد عن تصور القارىء الذى لا يكتسب من القصيدة شيئا محددا وإن قرأها وأعاد قراءتها مرات ، وقد تراكمت فيها الصور الغريبة ، فزادتها غموضا ، مثل (لحن من العشق يرحل فى الحلم ـ انداح فى زمن الجنون ـ القلب الأملس المنيع المراوغ ـ جثث العشاق أقنعة من طالحب)

ومن هذا الشعر الغريب قصيدة أخرى بعنوان (قلبى يفرّ بلا اتجاه) فهو قلب يفر بلا اتجاه ، والقصيدة نفسها بلا اتجاه ، إذ هى أوجاع وتأوّهات لا سبب لها ولا هدف ، ويصعب على القارىء أن يعيش بين ضبابها ودخانها ، وقد وجد فيها مع غموض المعنى كلمات مهوّمة تزيد الأمر صعوبة ، مثل (السديم ـ الأمل المثلج ـ المسافات ـ الآماد ـ التخوم ـ الصخر العقيم ـ الكهوف ـ العنكبوت ـ الجنون)

هذه قضية تحتاج إلى المراجعة والتوقف ، خصوصا مع هذا الطوفان من قصائد الشعر الحرّ التى تأخذ شكل الشعر وما هى بشعر ، وهى كلام مطبوع أو مسموع ، لا جدوى منه ولا فائدة ، ويأخذ قيمته من شعارات براقة زائفة ، مثل (الرمزية والسريالية والهمس والإيحاء والموسيقى الداخلية والإحساس بالمعنى) إلى آخر هذا اللغو الغامض أيضا .

يجب أن يدرك الشعراء أن العصر الذى نعيش فيه يعتمد على العلم والفهم والوضوح ، والإغراق فى هذه الظاهرة الشعرية ـ الغموض ـ بعد عن روح العصر ، بقدر ما هى بعد عن روح الشعر الراقى الأصيل .

***

كلمة أخيرة عن لغة هذا الديوان الفائز بجائزة الدولة ناظمه « محمد أبو سنة » مثقف ثقافة لغوية أصيلة ، وهو يعرف قبل غيره قيمة اللغة فى التعبير العادىّ والراقى على السواء لكن تناثرت فى الديوان أخطاء لغوية ونحوية كثيرة سببها ـ بلا شك ـ الطباعة وسوء التصحيح ، والشاعر بكل تأكيد قادر على تدارك هذا الخطأ وإصلاح ما أفسده الإهمال ●

حكايات من القاهرة

عبد المنعم شميس

كان رقيب المطبوعات رجلاً مكوراً فوق رأسه طربوش لا يستقر على رأسه الملساء ، فهو تارة يميل إلى اليمين أو اليسار ، وأحيانا يتزحلق إلى الوراء أو الأمام ، ولا يلبث أن يستقر وسط رأس صاحبه حين يمد يده ليوسطه فوق راسه .

وكان الأستاذ بلا طول أو عرض ، فطوله مثل عرضه ، ولم يره أحد إلا وفى يده حقيبته الجلدية التى كان يملكها منذ كان تلميذاً فى مدرسة ابتدائية واحتفظ بها حتى نهاية حياته ، فكنت حين تراه مقبلاً عليك وهو يهز الحقيبة فى يده بانتظام متسق من خطوات قدميه وحركة ساقيه اللتين تحملان برميلاً ، يخيل إليك أنه تلميذ أجريت له أعمال ماكياج هائلة ، فألصق فوق شفته العليا شارب يشبه شارب شارلى شابلن أليس على جسده منظار صغير مثل منظار (زبلن) الشهير الذى طار ذات يوم فى سماء القاهرة عندما جاء من برلين .

وجلس الأستاذ إلى مكتبه ، وبدأ يقرأ بروفات كتاب (المعذبون فى الأرض) للدكتور طه حسين . . وكان كلما قلب ورقة . يبتسم ابتسامة بلهاء ، وكان فى يده قلم أحمر يضع به خطوطا تحت جمل أو كلمات . . . واخيرا استعان بالله على كتابة التقرير . وانتهى إلى أن الدكتور طه حسين شيوعىٌ خطير .

وقال زميل للأستاذ الرقيب الغضنفر ، انه يشك فى أقواله ، ويمكن اتهام الدكتور طه حسين بالإلحاد وليس بالشيوعية ، فهذا أقرب إلى الصواب ولكن الغضنفر رفض الاعتراض ، وقال إنه عنده الدليل على شيوعية طه حسين .

وقال زميل آخر إن النائب العمومى برأ طه حسين من تهمة الإلحاد عندما حقق معه عما كتبه فى كتاب (الشعر الجاهلى) ولكن الأستاذ المكوّر قال فى إصرار إن كتاب (المعذبون فى الأرض) ألعن من المانفستو الشيوعى الذى كتبه لينين .

وتناثرت أقوال كثيرة على ألسنة مسئولين أقزام ، ومسئولين عمالقة . واختلفوا حول شيوعية طه حسين ، ولكنهم اتفقوا على مصادرة الكتاب . . وكفى الله المؤمنين شر القتال .

ووصلت الأنباء إلى قصر عابدين ، وقال الملك إن طه حسين شيوعى .

وكانوا قد قالوا من قبل إن (أحمد لطفى السيد) ديمقراطى وأسقطوه فى الانتخابات لأنه ـ والعياذ بالله ـ ديمقراطى ، أى كافر .

ولكن الدنيا كانت قد تنورت على أيام طه حسين . وكان قد ذهب للحج مع الشيخ أمين الخولى ، ونشرت له صورة فوتوغرافية وهو يستلم الحجر الأسود ويقبله ، وكان فى ملابس الاحرام . . فكيف يكون طه حسين كافرا ؟

وسمع طه حسين الثرثرة . فضحك ضحكته المجلجلة وقال : ـ لماذا كتاب (المعذبون فى الأرض) ألم يقرأوا كتاب (الوعد الحق) وهو أكثر دفاعا عن الفقراء والمؤمنين من كتاب (المعذبون فى الأرض) ؟

وما زال بعض بغاث الطير يهاجمون طه حسين حتى اليوم . ومازلت أسمع صوته المنغم يردد قول أبى العلاء :

أفوق البدر يوضع لى مهادٌ
أم الجوزاء تحت يدى وساء

ذهب المكور المجهول صاحب الطربوش المتزلق فوق رأسه ، وذهب كثيرون غيره من المكورين الذين ليس لهم طول ولا عرض ، . . وبقى كتاب (المعذبون فى الأرض) . . . أقصد بقى اسم طه حسين .

هل أحد منكم يذكر اسم رقيب المطبوعات المكور ؟ أنا شخصيا نسيت اسمه بعد طول السنين . . هل تذكرونه ؟ ●



خيال المآتة

فؤاد حجازى

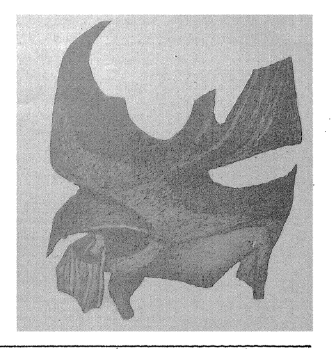


عندما نزلت لتوديع أصحابى بعد منتصف الليل ، وكان النقاش والجدل قد استغرقانا ، عجبت لكون البواب فى انتظارى . عادة يوصد باب حجرته بعد العاشرة مساء .

والحق أنى عدت مسرعا ، وحاولت تخطى أكثر من درجة فى الخطوة الواحدة ، كعادتى ، عندما أكون منتشيا ، وعندما استوقفنى البواب ، دق قلبى بعنف ، فقد توقعت ما سيتفوه به ، ثم ضحكت ، طاردا ما خطر لى ، ومموها على نفسى . حاولت تجاوزه ، وأنا أقول :

ــ أما زلت صاحيا .

ولم أكد أمد قدمى ، حتى وجدته يسد جانبا من طريقى ، عندئذ أحسست بتنميل فى خلفية رأسى ، وبعد قليل ، لم أجد بدا من الالتفات إليه . رأيت تلك اللمعة الخاطفة فى العينين ، وذلك الوهج الخاص ، الذى يشع من جبهة الإنسان ، عندما يدهشه شيء غريب . لم أملك نفسى ، وصحت :



ــ إذن فقد رأيته .

ومع أنى لم أوضح ما الذى رآه ، ومع أنى ندمت فيها بعد لتسرعى ، معللا الأمر بأنه كان يجب أن أصبر حتى أسمعه ينطق بالكلمة . على أية حال ، فعندما قال :

ــ ظهر لثوان .

ولم تغادره لمعة الدهشة ، تأكد لى أنه فهم ما عنيته بالضبط دون أى لبس . وسقط قلبى بين ضلوعى كمطرقة ، فلم يعد هناك شك أن تعليلى للأمر بأنه وهم غير صحيح . وكنت أعزو ذلك الوهم ، لإرهاق أعصابى ، من النقاش مع الأصدقاء فى مسائل الحياة المختلفة . ولكن هاهو البواب قد رآه ، وهو لايحاور أحدا ، بل أنه لايكاد يرد على سائل سوى بالإشارة .

وعندما هممت بالصعود موقنا بألا جدوى من استمرار النقاش ، تلعثمت قدماى ، فقد خيل إلىّ أنه يود أن يضيف شيئا . عندئذ قال بأناة :

ــ ويبدو أن أصحابك قد رأوه أيضا .

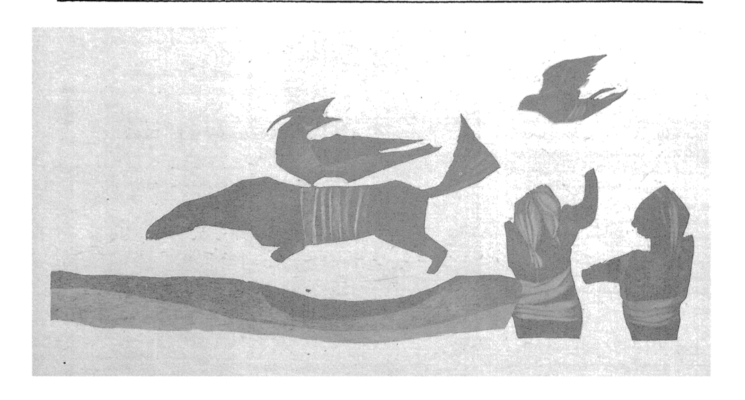
ولما غصت فى عينيه ، بكيانى ، ككتلة صخرية ، لا يمكن زحزحتها ، إلا بالبوح بكل ما يعرف ، قال :

ــ لحظت عندما اقتربوا من البوابة الحديدية ، أنهم أسرعوا الخطى فجأة . ضحكت مستنكرا الأمر ، ومستهينا ، ومحاولا تشكيك الرجل فى اعتقاده . ومع أنى زحزحت كتلتى الصخرية ، إلا أنه قال :

ــ جاء بعض أصحابك للسؤال عنك . . فجأة غادرونى قبل أن أخبرهم إذا كنت موجودا أم لا . أوشكت أن أوضح له أن هذا لا يعنى أنهم رأوه ، ولكنى سكت عندما لمحت تلك الالتماعة الدهشة على جبهته وهو يتحدث عنهم .

إذن فقد وضح سر اختفاء بعض الأصدقاء . يا لى من ساذج إذا عزوت ذلك لإنشغالهم بأعمالهم ، ولتقصير من جهتى فى السؤال عنهم .

جعلت أصعد السلم بتؤدة . عندما تخايل لى فى مكتب عملى بالوحدة الاجتماعية ، عزوت ذلك لسؤالهم الدائم عنى ، وعن زوارى ، وعذرت بعض الناس لعزوفهم عن دخول مكتبى . الآن لم يعد هذا السبب كافيا . لو سألوا عنى هنا لأخبرنى البواب ولكن . . أيجرؤون على سؤال زوجتى ، ومع ذلك فقد ظهر لها .



جعلت استقرىء المعلومات المتوفرة لدى . متى يظهر . . صيفا أم شتاء . وفى أيها يظهر أكثر . . ولما كنت أعلم من شواهد عديدة توافرت لدى ، أنه ظهر فى جميع أوقات السنة تقريبا ، فقد استبعدت مسألة المناخ هذه ، ونفيت، أى علاقة لها بظهوره . وهل يظهر لنوعية معينة من الناس . . ؟! لقد أنبأتنى زوجتى أنه ظهر لصديقاتها ، وأن بعضهن امتنعن عن زيارتها ، ورغم أنهن لم يصارحنها بالسبب ، إلا أنها متأكدة بألا سبب لامتناعهن سواه ، بل إنها لحظت أن شقيقها قلل من زيارته لنا . لم تخبرنى بذلك إلا بعد أن علمت سبب طلبها الانفراد بحجرة نوم مستقلة . ألمحت برغبتها فى البداية ، ولم تبال بدهشتى ، ففى بعض الأيام عندما أردت أن أنام وحدى ، لتعب أمعائى ، أو لأن إرهاق نفسى يسبب لى أرقا وهلوسة وأنا نائم ، كانت ترفض بشدة وتلومنى . ولذلك ، فعند ما أبدت رغبتها هذه ، استبد بى القلق ، لم نكن قد تصارحنا بعد ، ولكنى أحسست ـ ولست أدرى كيف ـ بأنها تعلم بأمره . عندئذ لم أملك نفسى ، وأحطها بتلك النظرة القاسية ، التى أوثقت كتافها ، وجعلتها تصرح بما أود معرفته منها . وكثيرا ما أتهم نفسى بالقسوة ، عندما أضبطها متلبسة بشل حركة أولادى ، بتلك النظرة القاسية والمصممة على انتزاع ما أود معرفته . والحق أنى لا أتعمد هذا . فجأة أجدنى متورطا دون أن أستطيع السيطرة على نفسى . وقتها لحظت ذلك ، وأدركت بألا مفرمنى ، وأنى لن أفك وثاقها قبل أن أحصل على ما أريد ، صرخت ، وكنت قد أوهمت نفسى لبرهة يسيرة ، أنها لم تر شيئا ، ولا داعى لقسوتى . ولكن سرعان ما وجدت مبررا لقسوتى ، عندما قالت : ظهر على طرف السرير . لم تقل ما الذى ظهر ، وكأنها تعرف بأنه لاداعى لتوضح لى فسوف أفهم وحدى . شلنى الصمت ، ولم أطلق سراحها لهذا السبب .

وواصلت هى : وجدته مرة بيننا . بينما أسترد أنفاسى ، شهقت ، وقالت من خلال دموعها : ومرة رأيتك نائما مثله . . تلاصقت ساقاك المفرودتان ، وامتد ذراعاك بحذاء كتفيك ، خفت وغادرت الفراش مسرعة . عندئذ وأنا أكاد أسقط من دوار عصف بى ، ارتخت حبال شد وثاقها ، وأخذت تتحرر ببطء من سيطرتى . تبادلت معها الحديث ، وأنا أدرك ، رغم دوخة خفيفة فى رأسى ، أن النفس تكون مستعدة للبوح بصدق ، وهى حين تستشعر النجاة من سيطرة داهمة ، أكدت ما قالته ، وجعلت تبكى .

إذن فهو يظهر لأغلب المحيطين بى ، وكلما كان الشخص وثيق الصلة بى ، كان ظهوره له أكثر وأوضح . الآن أفهم لماذا يكثر من ظهوره لى أكثر من غيرى . فى الحقيقة لست موقنا بالضبط ، هل لأنى أفكر فى المسائل العامة ، أم لأنى أعلم الناس بنفسى . أحيانا كنت أجده مرسوما فى هوامش بعض المخطوطات القديمة ، ولحظت أن الصفحات التالية لرسمه تكون خالية من الكتابة . عزوت ذلك إلى غلوشة عينى عندما تريانه ، فلا تتبينان السطور جيدا ، وأحيانا أخرى أعزو ذلك إلى غلوشة فى عينى المؤلف ، فربما رآه فى جانب صفحته ولم يستطع أن يكمل كتابته لاضطرابه ساعتها .

حركت خطواتى ببطء . وأحسست أنى أنزل بثقلى على قدمى . تخايل لى فجأة فى جانب عند دوران السلم . مددت قدمى وأنا أرتعش ، ظننت أنها ستصطدم به ؛ ولدهشتى لم يقابل قدمى سوى الفراغ ، ثم استوت على السلمة التالية .

جعلت أواصل الصعود ، بينما أحس بوجوده فى جانب ما من نحى ، أصابنى خوف مبهم ، وجعلت أهز رأسى محاولا طرد رسمه البغيض ●

قراءة لقلب أفلاطون



إنقاذ العالم

د . عبد الغفار مكاوى



ــ العالم بؤس وفساد . لم نحيا فيه إن لم نسع لإنقاذه ؟ ما معناه إن لم نضفِ عليه المعنى ؟ .

ــ معرفة الوجود الخالد الحق والمشاركة فيه لإنقاذ الوجود الأرضى المحسوس بقدر الإمكان . تلك هى مشكلة أفلاطون .

ــ ليست مشكلته هى الخلاص من الثانى وإفناؤه ، ولا الاتحاد مع الأول والفناء فيه (فهذه آثار فلسفة أفلوطين وشراحه على التصور الشائع عن أفلاطون !) بل حمل النفس على المشاركة فيه (من هنا تأتى وظيفة التربية وتقسيم العلوم) .

ــ عالم الحس والتجربة هو عالم التغير والفساد ، والحركة والفناء . كل ما هو جسدى محسوس ، وطبيعى مادى ليس وجوداً حقاً . إن له صورة ، لكنه ليس صورة (لهذا أخطأ الفلاسفة « الطبيعيون » فى البحث داخل هذا العالم عن أصله ومبدأه ، عن سببه وجوهره . .) فالوجود الحق فى المثل أو الصور ، فى الأفكار أو الأنواع (صورة الدائرة ، العدالة ، المساواة . . . الخ) .

ــ ارتباط الطبيعة بالأخلاق : من تعلق بهذا العالم الحسى أصبحت القيم الأخلاقية عنده متغيرة وقابلة للتحول : لا عدل ولا حق ولا واجب ، بل كلمات تغوى وتؤثر ــ كل شىء كما يبدو لكل إنسان (أوضح من عبر عن هذا : كالليكليس فى « جورجياس » وثرازيما خوس فى « الجمهورية ») ، من هنا كان فساد السفسطائيين ، وانحلال أثينا ، وتضليل الجماهير بالكلمات . من هنا كان خداع كل الدجالين ، ينتظر الناس الحق فلا يجدون غير بريق الكلم الزائف من فم مجنون .

الهوية هى مجال الوجود الحق ، مجال « الموضوعية » حين يعرف العقل حقائقه ، والغيرية (أو الأقل والأكثر) هى مجال الصيرورة ، مجال النسبية التى لا يستطيع العقل أن يثبت فيها ، واللا وجود ــ أو الموجود فى الظاهر فحسب ، بينهما هوة وانفصال ، انشقاق وثنائية حاسمة . هل يمكن أن يلتقيا ؟ ! .

الأساس الأكبر لفلسفة أفلاطون هو هذا الانفصال التام ، هذه الثنائية الحاسمة ، هذه الهوة السحيقة بين عالم الوجود وعالم الصيرورة . والمشاركة هى التى تحاول التقرب بينهما .

ــ أبينهما تناقض أم بينهما تضاد ؟ .

أتصدق عليهما : إما أ ، أو ب ، أو أ عكس ب ؟ .

فرق كبير بين التضاد الذى يسمح بوجود حدود متوسطة بين الضدين ، كالصيف والشتاء وبينهما خريف وربيع ، والأبيض والأسود وبينهما عدة ألوان ، وبين التناقض الذى لا يسمح بالتوسط : حياة وموت ، حركة وسكون ، ذكر وأنثى ، زوجى وفردى ، جوهر وعرض ، صدق وكذب . . . الخ .

ــ مع ذلك تسمح بعض المتناقضات بحدود وسطى من جانب واحد : كالظلم بالنسبة للعدل ، فقد يقترب من العدل أو يبتعد عنه (بعكس الزوجى والفردى والحياة والموت . . . الخ) .

ــ بين عالمى الصيرورة والوجود تناقض من النوع الأخير ، الأول يسمح بالتقارب ، يمكن أن يبتعد أو يقترب من الثانى . فالوجود مطلق ، ولابد من معرفته معرفة مطلقة فى ذاتها . والصيرورة أو اللاوجود الذى يقترب منه أو يبتعد عنه يناقضه ، لأنه يشتاق للوجود ويسعى للمشاركة فيه (إذ لو كان مثله لصار منافساً له ولم يسمح بالمشاركة !) .

ــ عالم الصيرورة نوع من اللا وجود (لسعيه الدائم إلى الوجود) لكنه لا وجود ينطوى على درجات (مثل الظلم والكذب) .

فالحكم الصادق + (يناقض) الحكم الكاذب (وإن كان هذا على درجات تقترب من الصدق أو تبتعد عنه) .

والسرمدية + (تناقض) الزمانية (وإن كان من الممكن أن تمتد وتدوم بعد موتها وانتهائها ، كالفكرة العظيمة ، والعمل الفنى الكامل . ولهذا كان لهما خلود نسبى فى عالم الصيرورة) .

والإله + (يناقض) الإنسان (وإن أمكن ــ فى حدود الأرضية والبشرية ــ أن يوصف بعض الناس ــ وهم الصفوة والقلة النادرة ــ بأنهم الهيون) .

الأيدوس +	الأيدولون
(يناقض) النموذج والأصل ، الحقيقة والوجود المطلق ، الماهية والجوهر . هنا نجد نموذج كل صيرورة . والنماذج أو المثل متعددة ــ أخلاقية ورياضية ــ لكنها تمثل وحدة حية وجماعة مشتركة .	(النسخة الناقصة والظاهرة المتغيرة تتفاوت بين وجود مظهرى خداع وآخر مشارك فى الماهيات والحقائق الثابتة ، والصور أو المثل الخالدة ، تتفاوت أيضاً فى طبيعتها ، فهى جسدية أو جمالية أو نفسية . .

تمثل وحدة حية وجماعة مشتركة
وهى لا ترى بالعين ، حتى لو كانت عين العقل !
لكن العقل يفترض وجود المثل أو الصور
الأصلية كأساس منطقى لابد من الاقتناع به .

ــ ثنائية حاسمة ، هوة وانفصال : بين المعقول والمحسوس ، والوجود والصيرورة ، والمثل والأشياء ، والمعرفة والجهل ، والنور والظلام ، والحرية والعبودية .

ــ علينا نحن أن نقرر : هل نريد البقاء فى عالم الصيرورة والضرورة ، والتجربة والحس ، أم نريد

الارتفاع إلى عالم الفكر والعقل ، والإرادة والسلوك ؟ الأول ينقصه كل ما يميز العالم الحق من قيم (الثبات والتحدد ، الجوهرية والاستقلال) لأنه عالم التغير والفساد . أما الثانى فيحتوى على كل معيار للمعرفة ، كل قانون للفكر والعلم . لهذا تقاس به المعرفة التجريبية ولا يقاس هو بها .

ــ هل يمكن أن يلتقيا ؟

ــ لا يقطع أفلاطون بشىء ، بل يترك الأمر للمشيئة الإلهية . .

ــ فإذا شاءت ولد « المنقذ » : سيكون شبيهاً ببروميثيوس الذى جلب النار للبشر أو أسكليبيوس الذى وهبهم فن الطب والعلاج . سيكون مفاجأة ، حدثاً فريداً وجديداً قد يتبعه غيره ، وقد ينتهى عنده ويأتى بعده الفساد . .

ــ هذا المنقذ هو الذى سيوحد بين العالمين ، عالم التجربة وعالم الحكمة ، سيحقق الدولة المثالية العادلة ، إذ يجمع بين القوة العملية والرؤية الفلسفية .

ــ فلقد عرف السر الأكبر ، لا يشبهه سر الطب أو النار : فهم مثال العدل وطلب الخير المطلق .

ــ الأمر إذا لله ــ لا للعالم التجريبى « الدينامى » ، ولا لعالم المثل « الوجودى » ، فهو القادر أن يوحد بينهما ، لأنه هو القوة الوحيدة الفعالة فيهما .

ــ لن تنشأ الدولة المثالية من عالم التجربة ، بل ستكون ــ شأنها شأن كل المثل ــ مخالفة له . لن تتحقق مهما توافرت الشروط المطلوبة (من تجريد الطبقة العليا من الملكية واختيار الحراس والفلاسفة ، والتجنيد العام . . . الخ) . ولن تتم عن طريق الثورة والعنف .

ــ بل تتحقق حين يشاء الله أو الصدفة أن يولد هذا المنقذ ، فيخلص كل البشر من البؤس ، ويبدد ليل الظلم وينصب ميزان العدل . .

ــ حتى يحدث هذا ، ما هو واجب الفلاسفة ؟ عليهم أن « يربوا » الناس تربية فلسفية تهيئهم لتحقيق الخير المطلق على الأرض ، أن يعلموهم كيف يحافظون عليه كما علموهم كيف يفكرون فيه . عليهم أيضاً أن يعدوهم لاستقبال المنقذ والعمل معه ، حتى لا يدمروه باللؤم والحسد والغباء . .

ــ ماذا يطلب منهم ؟ ما الشرط الواجب أن يتحقق فى من يطمح للحكمة ؟ فى من يريد أن يكون فيلسوفاً ، وقد يتاح له فرصة تدبير أمور الناس وتصريف شئون حياتهم السياسية والعملية ، أى فرصة انقاذهم بالحكمة والحكم ؟ .

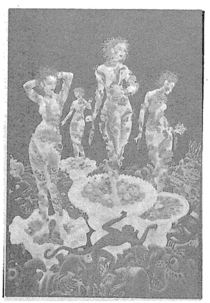
ــ عليه أن يعرف هذه الأمور الثلاثة معرفة دقيقة :

١ - عالم التجربة .

٢ - عالم المثل . .

٣ - عالم الخير الإلهى .

عالم التجربة لكى لا يخدعه السفسطائيون ويسرقوا منه آذان العامة بكلامهم المختلط البراق ؛ وعالم المثل



والماهيات الذى يحتوى وحده على معايير المعرفة الحقة وموضوعاتها ؛ وعالم الخير الإلهى الذى هو « شمس نهار الأخلاق » .

ــ أما عالم التجربة فلابد أن يعرف أنه عالم الظواهر والقيود ، عالم النقص والعذاب (لأنه إن رضى به لن يستطيع « انقاذه » بالفلسفة . . .) لابد أن يعرف خداع الكلمات التى تغرى ، والإحساسات التى تغوى ، والقوى المادية التى تضل . لابد أن يعرف أن هذا العالم (عالم الزمان والمكان والظواهر) هو الضد من عالم الحقيقة والمعنى الثابت الأصيل .

ــ لابد أيضاً أن يقتنع بالوجود المطلق الثابت للمثل (فوق الزمان والمكان) . وبعد أن يتمرس بالطريقة المنهجية فى التفكير ، ويتدرب على الحياة العملية والعسكرية ، يرجع من حين لآخر إلى المجال الموضوعى الوحيد للعلم ، لكى يعرف أن التصورات والأفكار الحقة ليست مجرد تجريدات من الأشياء التجريبية ، بل أن الأمر يتعلق بالمعايير الثابتة التى ينبغى أن نقيس الأشياء بمقياسها لنعرفها معرفة صادقة . من شعر بأنه يعيش فى عالم المثل الخالدة كأنه يعيش فى وطنه فهو وحده الذى يمكنه أن يتجه بفكره نحو المطلق والخالد ، ومن أحس المسئولية التى تنتظره ليكون مرشداً للناس ، ينبغى أن يكون ثابت الفكر والرأى كالكواكب الثابتة فى السماء . إن لم يفعل هذا ضل وتاه بعالمنا التجريبى ، فتش عبثاً عن سند يعتمد عليه .

ــ أما أسمى واجبات الفيلسوف فهو أن يعرف طبيعة الواحد الإلهى ، الخير المطلق الشامل الفريد (فليس له مبدأ مضاد كالشر الأصلى الحاسم مثلاً) .

ــ فأسوأ ما يوجد على الأرض أو يمكن أن يوجد على ظهرها هو الطاغية ، سواء أكان طاغية فرداً أم كان هو الغوغاء التى أفسدها المحرضون والمشوشون . لأن الطاغية هو الذى يحاول أن يجعل الشر مبدأ عاماً . غير أن هذه المحاولة لن تنجح أبداً ــ مهما أدت فى عالم الحس والتجربة إلى الدمار والخراب ــ لأن الشر لا وجود له فى الواقع (فى هذا يتأثر أفلاطون بالإيليين !) ولأن كل ما يوجد فهو موجود بقدر ما يشارك فى الخير (ما يوجد فى الدائرة هو دائماً ما يتفق مع وجود الدائرة الكاملة فى ذاتها ــ مثال الدائرة أو الدائرة الخيرة ــ وهى التى نقصدها عندما نتصور الدائرة أو نقوم بتعريفها . كل ما عدا ذلك فهو لا دائرة ، نفى وسلب لوجود الدائرة . .) .

ــ كيف نعرف الطاغية ، كيف نعرِّفه ؟ .

هو ــ مثل كل ما هو شر ــ نفى الحاكم الخير ، كما أن اللا دائرة هى نفى الدائرة الحقة ، والسفسطائى هو نفى المعلم الصحيح ، والمرض هو نفى الصحة .

ــ وإذا فموضوع التعريف ، وبالتالى موضوع كل معرفة صحيحة تعبر عن ماهية الوجود بالمعنى العقلى اليقينى ، وهو دائماً ما يشارك فى الخير . والموجود الذى يمكن أن نسميه إلها هو وحده العلة والمبدأ الذى يتيح هذه المشاركة فى الخير . لأنه هو نفسه الخير فى ذاته أو الخير المطلق (الخالى من الحسد لأنه خير !) .

ــ هذه المشاركة تحقق على أكمل وجه فى عالم الصور أو المثل . فكل صورة أو مثال على حدة ــ كالحقيقة أو الجمال أو العدالة أو المساواة أو الدائرة أو الدولة والمجتمع . . . الخ ــ هى التى تكون الوجود الحق على نحو نموذجى أو معيارى أصيل ــ وكل مثال أو صورة يمثل مع سائر المثل أو الصور جانباً من الخير الواحد (فالدائرة التجريبية الناقصة تشارك فى مثال الدائرة ، والدولة فى عالم التجربة تشارك فى مثال الدولة . كل الموجودات فى عالم التجربة ناقصة متغيرة ، وهى تشارك فى ضدها ، أى فى وجود كامل فى ذاته) .

ــ هل يناقض هذا مبدأ عدم التناقض الأيلى ؟

ــ لا يناقضه . لأن هذا المبدأ لا ينطبق إلا على عالم الواقع والتجربة ، ولأن الفكر عندما يكون فى مجال المشاركة لا يكون فى مجال وجود أفقى بل فى مجال وجود رأسى يعبر عن مشاركة الوجود الناقص المتغير فى الوجود الكامل الثابت ، عن علاقة اللا وجود بالوجود نفسه .

ــ الله ــ أو الخير الواحد الأسمى ــ هو علة هذه المشاركة . فالحياة تكون فى هذه المشاركة ، والله هو علة كل خير ووجود . وليس للأشياء ولا لعالم التجربة والظاهر من وجود إلا بقدر ما تقاس بالنموذج أو المثال الذى يضعه الفكر ، بقدر ما يمكنها أن تشارك فيه .

ــ المشاركة هى شرط الفكر الموضوعى والمعرفة نفسها . لم يقرر أفلاطون طبيعة هذه المشاركة إلا فى مرحلة متأخرة من تطوره :

نقول فى الأحكام والقضايا الحملية : أهى ب (هذه دائرة) أو س هى م (أثينا مدينة) . والكينونة هنا تعبر عن التساوى . لكن حين يقاس كلاهما بحقيقة الدائرة أو بحقيقة المدينة يصبح معناها الشوق والنزوع والطموح للمشاركة . فكل ما هو تجريبى يشتاق للمشاركة فى الموجود فى ذاته ، أو للخير الذى تمثله سائر المثل كل من ناحيته .

ـ فالله أو الخير الأسمى هو سبب المثل وعلتها (لأنها تشارك فيه) كما هو سبب عالم الأشياء والظواهر (لأن كل شيء يمكن أن يشتاق للمشاركة في المثل) .

ـ هذا الإمكان لا يأتي من المثل نفسها ، فهي مكتفية بذاتها ، بل يأتي من الله « الذي يفوق الوجود في الرتبة ـ أو الشرف والكرامة ـ والقوة » إذ لولا خيريته ما كان هناك ثبات .

ـ وإذا فعلة نزوع الأشياء إلى الخير هي الخير نفسه ، لأنه متعال على الأشياء وكامن فيها في نفس الوقت كقوة وإمكان ؛ وهي لا تأتي من المثل المتعالية على الأشياء لأن المثل غايات وأهداف ونماذج لا قوى دينامية ، ولا من الأشياء نفسها ، لأنها ناقصة وبلا ماهية .

ـ والخير الواحد ومثال المثل ، الله أو الخير الإلهي ، لا يكاد الفهم يعرفه إلا معرفة تقريبية ، لا يمكن التعبير عنه إلا من وجهة نظر أسطورية لا فكرية دقيقة (كما في الجمهورية وفايدروس وطيماوس) .

ـ إنه لا يدرك ، أي لا يعرف ولا يحدد ، لأن الفكر تحديد وتعريف . وهو مثال المثل ـ الخير في ذاته ـ الذي تقاس به المثل الأخرى ، كما نقول بالقياس إلى سائر الأعداد (٢ ، ٣ ، ٤ . .) ولهذا فهو فوق الفكر الماهوي ، وفوق كل المثل وقبلها كما أن العدد(١) فوق كل الأعداد وقبلها ، وإن كان كل عدد في ذاته ، وكل مثال في ذاته واحداً أو وحدة .

ـ إذا كانت كل المثل « وجودية » ، فإن مثال الخير وحده فعال ودينامي ـ هو في « الجمهورية الشمس » التي تتحكم في قبة السماء ، والسماء تزينها المثل كالكواكب الثابتة ، وهو الذي يشيع الحياة والدفء والوجود في عالم الكائنات والأشياء .

ـ وهو في « فايدروس » الرب يقود موكب الأرباب الراقص والنفوس الفردية تتزاحم في حاشيته لتفوز بنظرة إلى المثل الخالدة ونماذج الوجود الأزلي .

ـ وهو في « طيماوس » الصانع الخيِّر الذي يجبل الكون من الفراغ (أو اللا وجود) بعد أن ينظر للمثل ويحاكيها . وطينته الخالية من الحسد هي التي جعلته يبني العالم (مكان الصيرورة) ـ ويجعل منه كائنا حيا عاقلا . هو الذي أحال الفوضى إلى نظام ، إذ لا يليق به أن يخلق إلا الجميل ، وهو الذي جعل للجسد نفسا وللنفس عقلا ، وأخرج الكائنات من اللا وجود إلى الوجود .

ـ وهو في المجال الرياضي والحسابي الوحدة المطلقة السابقة على كل كثرة وتعدد .

ـ وفي مجال المثل ـ أو جماعتها الحية المتجانسة هو الذي يفوقها في الوجود والرتبة والشرف ، وهو مصدر الخير فيها وفي سائر الكائنات ، ولهذا لا يكاد العقل يقدر على التفكير فيه .

ـ كل المثل « تمثله » وتشارك فيه ، وهو وحده المبدع الصانع الذي يهدي الكائنات الناقصة إلى الكمال ويدلها على طريقه .

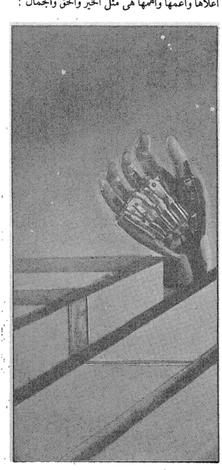
ـ وهو فكرة الإله نفسها التي تتردد في صور مختلفة في أعمال أفلاطون .

ـ والآن . . ما شأن المثل ؟ ألها دور في إنقاذ العالم ؟ .

ـ لم يوضح أفلاطون ترتيب المثل وتنظيمها ، لكن يمكن أن تستخلص طبيعتها من محاوراته .

ـ فهي لازمانية ولا مكانية (قبلية بلغة كانط !) ، يسري الخير فيها جميعا ، والحق والصدق طابع مشترك بينها . وهي متعددة (لأن وحدة المعرفة لا تقوم بغير هذا التعدد ، ولأنها تفترض وجود بعضها وعلاقتها ببعضها ، كالإيجاب والسلب ، والصدق والكذب ، والظلم والعدل ، والواحد والغير ، والراحة والسكون . . .) ولكنها في نفس الوقت واحدة ، تمثل جماعة حية مشتركة ، نسقا عضويا متجانسا . وإذا اختلف الواحد منها عن الآخر في نوع وجوده ، فهي جميعا في الوجود متشابهة ، إذ هي موجودة في ذاتها ، مكتفية بذاتها ، مطلقة ، ثابتة وخالدة .

ـ هي باختصار جواهر ونماذج أصلية باقية ، حتى الصانع لم يخلقها بل يتطلع فيها ويحاكيها (محاكاة النجار والرسام للسرير في ذاته !) وهي كذلك (ابتداء من « جورجياس » وخصوصا في « السفسطائي ») نسب وعلاقات (كالاختلاف ، والتضاد ، والسلب) لكن أعلاها وأعمها هي مثل الخير والحق والجمال :



ـ الخير ، لأنه ليس مثلها علة نموذجية فحسب ، بل هو علة وجودية دينامية .

ـ والحق ، لأن الحقيقة مشتركة بينها جميعا .

ـ والجمال ، لأنه المثال الوحيد الذي يمكننا أن نفكر فيه بالعقل والفهم معا ، أي كنموذج مطلق وصورة موجودة في عالم الحس (في جمال وردة أو حسن فتاة . . . الخ) هنا نسمع نداءه الذي يصل إلينا من عالم المثل ليحرك فينا الشوق ويوقظ فينا الحب (الأيروس) كلما رأينا صورته على وجه الأشياء (في التناسب الرياضي ، والتجانس الموسيقي ، والنظام والغائية في العالم) لهذا فهو علة محركة للشوق والحب ، متعالية وكامنة في عالمنا المحسوس .

ـ هي في النهاية أصل الوجود والحقيقة معا (ميتافيزيقية ـ وجودية ، ومنطقية ـ معرفية ، نظرية وعملية في آن واحد) .

ـ ما هو موقف الفكر منها ؟ وواجبه نحوها ؟

إن العقل يفكر فيها بالجدل وبالتركيب (ديالكتيك وسيلليتيك) ، وبالتحليل (أو التقسيم) وبالتأليف (دياريزيه وسينتيزيه) . لكن واجبه ومهمته أن يعرفها ، يوجد معها وفيها وبها . . لا ليدير ظهره أو يصرف نظره عن الكائنات المحسوسة المتغيرة ، بل ليحسن فهمها وتقديرها وقياسها بمقياس المثل والنماذج ، أي ليغيرها ويعدلها ويرتفع بها (على أساس مثال التساوي أو العدالة مثلاً) .

ـ لكي تمثل « المثل » الخير بشكل فعال لابد أن يوجد عالم تكون هي هدفه وغايته ، مقياسه وأساسه من ناحية الوجود والمعرفة جميعا ـ هذا هو أساس نظرية أفلاطون عن الصيرورة والمشاركة والحب والنفس ، أساس « دليله » على وجود الله وعنايته (إن جاز التعبير المتأخر عن التيوديسيه) ، وأساس الجهد والمعاناة في شخصية أفلاطون وكفاحه : تحقيق الاتحاد بين الوجود والصيرورة في عالمنا التجريبي بقدر الإمكان ، بقدر ما تسمح به ظروف هذا العالم .

ـ لكن كيف سنرقى لسماء المثل ، لكواكبها الخالدة الساطعة الضوء ؟ كيف لنا أن نعرفها ونشارك فيها ؟ من يصنع هذا الجسر ومن يعبره ؟

ـ تعبره نفس الإنسان ، بالحب وبالشوق الظمآن (الأيروس) .

ـ تطورت فكرة أفلاطون عن النفس من « فايدون » إلى « فايدروس » إلى « طيماوس » : من النفس الخالدة لأنها حياة ومختلفة عن الجسد (قبر النفس أو الموت) ، إلى النفس التي تتحرك بذاتها وتختلف عما يحرك غيره أو يتحرك به ، إلى نفس كلية هي القانون الباطن للكون . النفس في « فايدون » جوهر حي ، لأنه يشارك في مثال الحياة ـ بالتذكر أو بالضدية . وهي في « فايدروس » مبدأ الحياة والحركة ، وما يتحرك من نفسه فهو خالد ، إذ لو مات فسوف يموت الكون كله وتفنى الحياة . ليس هناك تعارض ، بل تطور من المستوى الفردي إلى المستوى الكوني .

ـ النفس مبدأ تلقائى متحرك بذاته . من هنا تأتى قدرتها على المشاركة ، لأن كل ما هو حى ـ لا الإنسان وحده بل الكون كله ـ له نفس ذاتية الحركة . والمشاركة لا تتم إلا بالنفس وفى النفس ، سواء أكانت هى الفردية أم الكونية . فهى مبدأ التفكير العقلى والحركة الذاتية فى الفرد . وهى مبدأ الحياة والحركة الذاتية فى الكون .

ـ المعرفة على هذا هى الحركة غير المكانية ولا الزمانية للنفس العاقلة ، وهى لهذا أيضاً تختلف عن حركة كل الموجودات الخاضعة للضرورة فى عالم المكان والزمان والأجسام . كل تفكير أو حركة عقلية هى فى الواقع حوار يتم فى النفس ذاتها وينقلها إلى الوجود (من الحس إلى العقل فى المعرفة ، ومن اللا إلى النعم فى الحكم) .

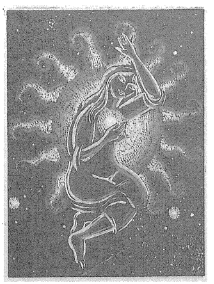
ـ الحياة والمعرفة إذاً مرتبطان ، لأنها مشاركان فى المثل (معرفة النفس الفردية شرط لمعرفة النفس الكونية ، لأن الكون يعكس صورة الإنسان ونفس الإنسان تعكس صورة الكون ، ومعرفة الجدل شرط لمعرفة النفس الفردية ولكل معرفة بالذات أو الكون ، لأنه هو ماهية الفلسفة وجوهر التفلسف) .

ـ حركة التنفس (ديناميتها) هى القوة الوحيدة التى تحقق المشاركة فى المثل (أو هى الانتليخيا بتعبير أرسطو ولينتز) والنفس تنتمى لعالم الصيرورة والضرورة والتجربة ولكنها لا تستغرق فيه ، بل تسعى للعلو عليه . غير أنها تواجه دائماً بالمقاومة ، أما بسبب الجسد ووجودها فى عالم المكان والزمان الخاضع للضرورة ، أو بسبب طبيعة الفكر نفسه . فالفكر حوار ، اختيار بين لا ونعم ، وكذب وصدق ، وشر وخير ـ والنفس هى المجال الوحيد للحوار بين الطرفين .

ـ تتميز النفس عن الجسد والأجسام المحسوسة ـ كما تقدم ـ بأنها مبدأ حركتها الذاتية ، كما تتميز عن المثل ـ التى هى نماذج وغايات وأهداف فى ذاتها ـ بأنها حركة مندفعة مشتاقة إلى هذه المثل .

ـ وحيث تكون الصيرورة تكون المشاركة والشوق ، يكون الوجود واللا وجود .

ـ والقوة الوحيدة التى يمكنها التوحيد بين الوجود واللا وجود هى النفس التى تسعى للكمال وتشتاق للمشاركة فى المثل والنماذج الأصلية (واللا وجود تصور حدى ، هو « الغير » من الناحية الجدلية ، لأنه « غير » كل ما هو واقعى ، ولهذا لا يعبر عنه إلا بالأسطورة . لقد خلقه الله ، أو الخير المطلق ، عندما خلق الوجود ، ولكنه حدد له مكانه ودوره ، لكى تكون الظواهر ظواهر ، ولكى يفنى ما فى الزمن ويبلى . ويبقى الله ـ وهو قمة الوجود ومصدره ـ مختلفا عن اللا وجود اختلافاً أساسيا ، فعلاقته به كعلاقة المربية بالطفل الذى لم تلده ولكنها ترعاه . . ويبقى اللاوجود ـ الذى يعجز الفكر عن تبرير خلقه فيلجأ للأسطورة (طيماوس) ـ فى صورة السلب ، فهو شرط تعدد المثل وكثرتها وغيريتها ، وهو كذلك شرط تعدد سبل المعرفة العقلية ومراحلها) .



ـ بالنفس ـ التى تملك قوة المشاركة ـ وبمشيئة الله ـ الذى يهدى الكائنات الناقصة للكمال ، يمكن أن يتحد الوجود (المثل) والصيرورة (النفس وعالم الحس) ، أن يتحد الأرضى وفوق الأرضى ، أن يمتد الجسر على الهاوية الفاغرة الفم .

ـ هل يمكن أن يلتئم الصدع ؟ هل يمكن أن تتحد الثنائية ؟ هذا هو واجب الإنسان ، هو ـ بالتعبير الحديث ـ مسئوليته والتزامه ، من ناحية المعرفة وناحية الأخلاق والسياسة . لن نفهم هذه الثنائية حتى نفهم أن معرفة المثل تحررنا وتمكننا من السعى إليها والعمل على تحقيقها ـ بقدر الطاقة والإمكان ! ، حتى نفهم أيضاً ما يحول بيننا وبين هذا التحرر من معوقات وضغوط وأوهام و « أصنام » . وأول هذه الأصنام هو الكلمات التى تقيدنا منذ الطفولة وتجعلنا عبيدا للظلال والأصداء (حيث يعيش السفسطائى فى ظلام اللا وجود ، يفسد ويخادع فى كهف لم نتحرر منه بعد . .) .

ـ هذه الثنائية أو التضاد الأساسى يقوم بين الخير الذى يحررنا (وتمثله كل المثل) والضرورة الآلية التى تقيدنا (كأننا مجرد أجسام لا عقول مفكرة) .

ـ هذه الثنائية : بدلا من أن تلعنها (كما فعل نيتشه ويفعل اليوم كثير من المشوشين) حاول أن تقهرها ! لن تقهرها حتى تصبح حرا .

ـ ومن الحر ؟ من ـ بالفكر وبالعقل ـ اتجه إلى المثل فلم تستعبده الأشياء . من رفض حياة فى كهف لا يشهد فيه إلا الأشباح ولا يسمع غير الأصداء . من فك قيود الليل . الجهل ، الذل ، وخرج ـ نبيلاً وشجاعاً ـ كى يغزو النور . . من أنقذ نفسه ، كى ينقذ غيره .

ـ من المنقذ ؟

رجل يجمع بين الحكمة والقوة ، بين الرؤية والسلطة . بين مجال الوجود والماهية ومجال الحس والتجربة (ولهذا يتحتم أن تكون لديه المعرفة بالرياضيات ليحقق المشاركة بينهما !) .

ـ عن طريق الحب (الايروس : الشوق الدائب لوجود المثل الحق ، أى للحكمة) وعن طريق الجدل (الديالكتيك : كطريق صاعد إليها) ، يمكنه أن يوحد بين العالمين ، أن يطبع صورة المثال على وجه الشىء ، أن يقرب مجتمعه الفاسد من المجتمع الأمثل ، أن يخرج إخوته المسجونين ـ منذ طفولتهم أو منذ القدم ـ إلى نور الشمس ؛ أن يختم آخر فصل فى مأساة البشرية .

ـ بنظرية المثل مع نظرية الحب (الايروس) بالقول السقراطى (اللوجوس) مع الأسطورة ، بالمشاركة مع الإحساس بالهاوية (الثنائية) ، بالحماس الفلسفى مع إدانة العالم ، بهذا يوحد بين النموذج (ايدوس) والنسخة (أيدولون) وحدة رأسية لاهيراقليطية (ولهذا كانت عاطفة كفاحه فى صميمها عاطفة إلهية ، فهو مواطن فى العالمين) .

ـ لكن المنقذ ليس مثاليا أعمى . فالحلم عسير ، والحالم يحلم مفتوح العينين :

ـ فليس من السهل على كل إنسان أن ينفصل عن العالم السفلى ليطمح إلى الأعلى ، أن يخرج من الظلام والضلال والاضطراب إلى النور والوعى والحرية .

ـ وليس من السهل أن يتحقق عالم المثل (أو قل عالم العقل) فوق الأرض الناقصة بطبيعتها ، وسط الناس المفطورين على الحسد أو الشر .

ـ ليس من السهل أخيراً أن يوجد هذا المنقذ ، وإذا وجد ـ بمعجزة أو صدفة ـ فلن يسلم من شر الناس .

ـ الأمر عسير ، وجناح الحلم كسير . ماذا نفعل كى يخرج هذا المنقذ من كهفه ؟ نربيه ونحول نفسه . لكن كيف ؟ الحكمة . ستوجهه نحو الخير . (معرفة الأشياء جميعا لا جدوى منها إن لم تعرف هذا الخير ! (الجمهورية ٥٠٥ أ ـ ب) .

ـ هل يكفى هذا ؟ هل يغنى كنز الحكمة عن سيف القوة ؟ وإذا الحكمة والسيف اجتمعا ، هل يولد حلم مدينتنا المثلى ؟ .

ـ لا يكفى الحلم . لابد للمنقذ من أكبر قدر من المشاركة فى عالم المثل ، لابد من أكبر قدر من الجهد والكفاح والعذاب « ليعرف » مثال الدولة العادلة ، ويحاول « التقريب » بينه وبين نظام الدولة القائمة ـ التقريب بقدر الطاقة والإمكان ، وبقدر ظروف العالم والواقع . .

ـ والأمر أخيراً لله ، فى يده ، رهن مشيئته ، فهو السيد ، لسنا إلا أدواته (القوانين ، ٦٤٤ د) .

ـ المحنة تشتد علينا ، والليل طويل ممتد . هل تولد معجزة كبرى ، أم أن المهد هو اللحد ؟ هل يبعث يوماً فنراه ، أم يمضى العمر ولا يبدو ؟ ـ المنقذ فى الكهف سجين ، مغلول يرسف فى القيد . فلعل إلها ينقذه ، ويمن علينا بالوعد . المنقذ حر لا يحيا ، ما بين عبيد كالعبد ، والمنقذ شهم وكريم ، يسخو بالنور بلا حد ، ويفيض الخير « بلا حسد » .

ـ هل يبقى أم يهجر كهفه ؟ . . . ●

انتاج تحت الاضواء

الثقافــة

شمس الدين موسى

وصل إلى المجلة هذا الأسبوع العدد الأول من المجلة الأدبية غير الدورية « الثقافة » التي يصدرها بيت ثقافة فارسكور . ويسر مجلة القاهرة أن تتلقى ذلك النشاط الأدبي ، الذي يقوم به شباب الأدباء والمثقفين في كل أنحاء مصر ، من خلال رغبتهم الأكيدة في تجميل واقعهم وحياتهم وإثراء الأدب والإبداع بكل ما تصل إليه قرائحهم ، دون الوقوف لتأكيد العبارة الشهيرة « ليس في الإمكان أبدع مما كان » .

فالملاحظ أنه عند تصفح القارىء لعدد الثقافة المشار إليه يشعر من الوهلة الأولى بأن احساساً ما بالتضخم إنتاب القائمين على العدد ، ففي كلمة العدد الموقعة باسم رئيس التحرير يتجلى ذلك الإحساس الذي يتسع فيشمل الكلمة كلها . ويقول . .

« لقد قهرنا الصعاب . . وهرسنا الأشواك ، وها هي بين يديك الثقافة ، رغم تواضع طباعتها فهي نافذتك أيها القارىء . . . . إن ساحة النشر بالنسبة لأدباء الأقاليم فقيرة ، ما أخذوا غير الصمت والتجاهل من ساحات النشر ووسائل الإعلام . . ومن هنا شعر الأديب بالاغتراب في مدينته وقريته في البيت والشارع . . بين أهله وذويه . وإننا نفتح النوافذ رحيبة على عالم الأدباء الذين لا يبرحون ريفهم إلى أضواء الاعلام والندوات الأدبية ومقاهي المثقفين أو مقابلة كبار الأدباء . . . الخ »

فتلك العبارات تجعل الكثير من المن على الذين يقومون بإرسال مادة لهم لتنشر في مجلتهم . لأن الثقافة هذه ، ومع اعتراف المحرر بتواضعها الشديد لا يمكن أن تقوم بهذا الدور ، كما لا يمكن أن تكون ممثلة للنوافذ الرحيبة التي فتحها أصحاب المجلة على عالم الأدباء . وانني اتساءل مَنْ من الأدباء لا يبرح قريته أو مدينته ؟ فالأديب أو الفنان باحث عن معرفة كل ما هو جديد ، في كل مكان ، ولعل في التنقل احدى وسائل التعرف على الجديد وعلى الآخرين ، والذي لا يسعى للتعرف على الجديد من الأشخاص أو الأفكار وأقصد بالأشخاص هنا الأدباء — فإنه لابد أن يصاب بالانغلاق ، ولا تتجدد دماؤه ، ومن ثم يكرر ذاته ولا يستطيع الحصول على الزيت الذي يجعل المصباح مضيئا دائماً . ولعلى أعطى لنفسي الحق وأقول لأصحاب مجلة الثقافة موضع مناقشتنا وبعيداً عن الحماس الزائد ، ليرحمنا الله من كلمة الأنا والنحن ، وليكن جهدنا واضحاً ، فيما نقدم من إبداع نرجو أن يتسم بالصدق الشديد حتى يصل إلى قلوب من يقرأ المجلة .

***

كما يحق لنا أن نراجع مجدى جعفر في نظرته شديدة السوداوية إلى القاهرة — أقصد مدينة القاهرة — التي تحوى في نظره « شلل النشر ، مع غطرسة الاحتكار والافتعال المصطنع » . . ولعلنا نصل معاً إلى أن



الأرض ليست بهذه القتامة كما ترى أيها الصديق ، فهي أيضاً قادرة على حمل البذور وانباتها ، وإلا ما عاش بها أدباء كبار أمثال نجيب محفوظ ، ويوسف إدريس ، وتوفيق الحكيم ، وعبد الرحمن الشرقاوي ، وصلاح عبد الصبور ، ومن تلاهم من أجيال الأدباء الذين تأثروا بالتطورات المختلفة وساروا على نفس الطريق . ولعلني اقول له إن معظم هؤلاء أتوا من الريف فالحدود ليست مفصولة عن بعضها ، ولابد أن يصب الريف في المدينة ، وكذلك لابد أن تصب المدينة في الريف ، وإلا حكمنا على مجتمعنا بالموت . فالقضية الآن أن الريف لم يعد هو الريف ، والمدينة لم تعد هي المدينة ولا يصح أن يوجد ذلك العداء المفتعل ، كما لا يجب الإستعلاء باستخدام تلك العبارات . .

فبعد أن كانت القاهرة محاطة بهالة من السحر والفتنة ، وتلفها الأضواء من شتى المناحي . . لم يقنع أدباء الأقاليم بهذا الريف ، فقرأوا أمهات الكتب في الأجران ، او تحت شجر الصفصاف ، وأبدعوا في الغيط ، وهم يجنون لوز القطن ، وينثرون حبات القمح ، ويتفكهون بالشعر وهم يجلسون على المصاطب ، والقمر والنجوم من فوقهم يتمايلون طرباً . . »

فهل حقاً هناك أدباء يمكن تقسيمهم أدباء الأقاليم وأدباء المدينة ، وقد دأبنا مناقشة تلك القضية في إنتاج تحت الأضواء فلا يمكننا أن نقسم الأدباء تقسيماً جغرافياً طبقاً لسكناهم ، فالأديب أديب بطبعه لا يؤثر في صفته هذه موضع سكنه ، أو تاريخ ميلاده ، وانما هذه التقسيمات خاطئة بالدرجة الأولى ، ولا يجب تحديدها . كما أنني لا أنفي عن أديب الأقاليم امكانياته لقراءة أمهات الكتب ، لكن هل حقاً قرأوا هذه الكتب الأمهات في الأجران ، إن كانوا حقاً قد قرأوها ، أو تحت اشجار الصفصاف ، ولم يقرأوا هذه الكتب تحت أشجار الجميز أو التوت ؟؟ وهل اثناء قيام الإنسان بجني لوز القطن أو إنبات بذور القمح ، يستطيع أن يقرأ كتاباً ؟؟ كما أنتهز الفرصة لأقول للصديق « مجدى جعفر » إن الشعر والأدب لم يوجدا للتفكه بهما ، فالتفكه يمكن أن يستخدم أى شيء آخر إلا الأدب والشعر ، أيها الصديق ، ولا يجب أن نسترسل وراء أية أفكار دون تمحيصها التمحيص الدقيق ، لأن هذا يمكن أن يهدم أركان القضية التي نريد الدفاع عنها . .

ولقد احتوى العدد « الثقافة » على قصة للأديب محمد الخضري عبد الحميد الذي عرفه القراء منذ آواخر الستينات ولم يؤثر على اسمه أنه يعيش بالمنيا أو في غيرها ، كذلك قصيدة للشاعر عزت الطيرى الذي لم يؤثر على اسمه أيضاً كونه يقيم بالصعيد أو في غيره ، كذلك مقابلة مع القاص « رستم كيلاني » شفاه الله من أمراضه ولم يؤثر عليه أيضاً كونه يعيش بالقاهرة أو في غيرها . . بالإضافة إلى عدد من القصص القصيرة ، والقصائد الشعرية الفصيحة والعامية بأسماء جديدة نرجو أن تتكرر حتى يعرفها القرّاء في كل مكان ●



شعر بقلبه الكسول

للشاعر الأسباني
فرانثيسكو برينيس
ترجمة طلعت شاهين

شعر بقلبه الكسول
بحث فى الشارع ، تحت الأضواء
عن إنسان يرافقه :
كان فى زاوية الشارع
بعد أن تركه الأتوبيس فى الحقل
هناك على الحشائش
المغطاة بظلال أشجار الصنوبر

***

أصبح العالم عدائيا
والأشياء صارت عدائية ، والقمر
كان حجراً حارقاً ،
وكان هناك يضىء
كدر سقوطه الروحى

***

فى العودة إلى المدينة ، صار وحيداً
فرأى المنازل مفتوحة
والنوافذ مضيئة ، وعلى المفارش
كان هناك السلام المنزلى
- والرءوس متقاربة بالمحبة -
شعر أنه محبوب بين الآخرين
من أصدقاء وأقارب
لم تكن حياته سهلة ولم تكن هادئة
كان يضغط على صدره
كان فى حاجة للحماية
فقصّ حكاية جميلة :
« بعيداً عن المدينة ،
فى الغرف البعيدة ، أناس آخرون
ما زالوا يحبوننى ،
يزكرون الرفقة القديمة
إنها أماكن غريبة
حيث كانت حياتى سعيدة »

***

تذكر بيته
ركن الحب القديم
وشعر بالقلب الخاوى●

ميلوش فورمان من أصل تشيكى ، ولد بمدينة كاسلاف التشيكية عام ١٩٣٢ . . مات والداه فى معتقل التعذيب النازى . . استمر فى دراسته حتى تخرج فى معهد السينما فى براغ ، بدأ بكتابة السيناريوهات وإخراج أفلام ١٦ مللى . وفى عام ١٩٦٤ أخرج أول أفلامه الطويلة « بيتر وبافلا » ، الذى حصل به على الجائزة الكبرى فى مهرجان « لوكارنو » السينمائى ، ثم كان فيلمه الثانى (غراميات شقراء » عام ١٩٦٥ ، والذى حصل به على جائزة مهرجان ڤينسيا والأكاديمية الفرنسية . بعد عامين أخرج فيلمه « كرة رجال المطافىء » وكان هذا آخر فيلم يخرجه فى تشيكوسلوڤاكيا حيث هاجر منها بعد أحداث ١٩٦٨ واستقر فى أمريكا حيث أخرج « الهروب » عام ١٩٧٠ ، وحصل به على جائزة لجنة التحكيم فى مهرجان كان .

حوار مع المخرج السينمائى ميلوش فورمان

ترجمة شوقى فهيم

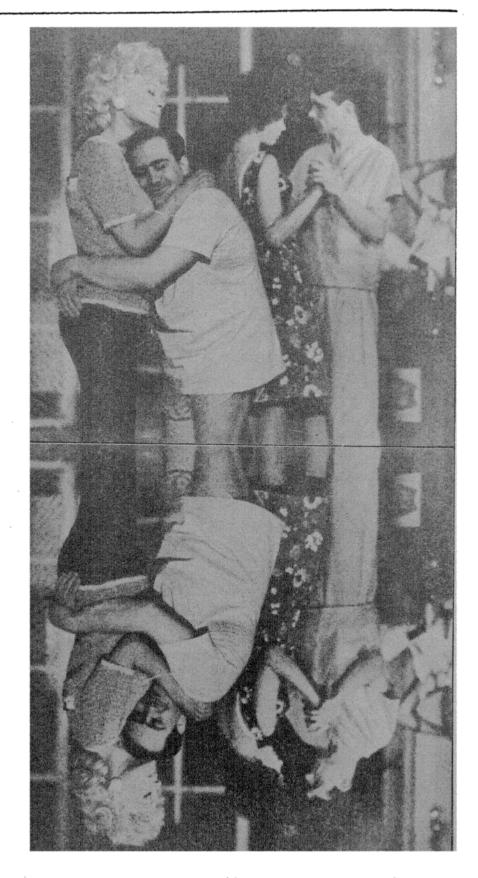
ولقد شاهدنا فى القاهرة ، بعضاً من أهم أفلام ميلوش فورمان وهى : « أحدهم طار فوق عش المجانين » فيلم « هير أو الشعر » وقد أخرج أخيراً فيلم « أماديوس » الذى نال عدة جوائز أوسكار .

« أحدهم طار فوق عش المجانين » . لقد صنع ميلوش فورمان هذا الفيلم بحس سينمائى ووعى اجتماعى فى الوقت نفسه . فالأحداث التى تدور داخل مستشفى للأمراض العقلية ، والعلاقات بين المرضى والإدارة ، وبين الإدارة والمريض « المشاغب » - من وجهة نظرها - كل هذا يمكن رؤيته فى مستوى آخر مستوى خارج المستشفى . . مستوى المجتمع كله . وتكمن قدرة فورمان فى أنه استطاع أن يقدم هذا دون أن ينزلق مرة واحدة إلى شعار من الشعارات ، ودون أن يخرج عن إطار المجتمع الصغير الذى يتحرك فيه ، مجتمع المستشفى . لكن القضية فى النهاية هى قضية التسلط الغبى الذى يقتل فى الناس أشياء جميلة . ولعل المشهد الأخير فى الفيلم مازال فى أذهاننا : الهندى الأحمر العملاق وهو ينطلق هاربا من المستشفى إلى أحضان الطبيعة إلى فجر جديد .

***

ثم رأينا الفيلم الثانى لميلوش فورمان وهو ميم « هير أو الشعر » والمأخوذ عن المسرحية المشهورة بهذا الاسم . لكن فورمان استطاع أن يقدم لنا سيمفونية سينمائية رائعة فى فيلمه . . هذا التوازن الفذ بين إحساسه بالجمال وبين وعيه الاجتماعى - أيضا - ، بين مجموعة الشباب فى نقائها وتمردها على النظم المستقرة وبين الرصانة والأمور « الراسية » . . هذا التقابل الذى يصل إلى قمته عندما يستشهد الشاب بطل الفيلم من أجل أن يقدم لصديق ساعة مترعة بالسعادة . وبهذا الاستشهاد ينتصر فى أى مجادلة حول صحة أفكاره





وسلوكه . ومرة أخرى يقدم فوررمان المشهد الختامى قمة فى القوة والجمال وكأنه يختتم به هذه السيمفونية الرائعة : مشهد الملايين من الشباب الأمريكى وقد تجمعوا أمام البيت الأبيض فى حركة احتجاج ضد حرب فيتنام إبان عهد الرئيس جونسون . ومن بينهم رفاق البطل الشهيد ، الذى كان يعارض الحرب ، لا خوفا على نفسه ، وإنما لاعتبارات خاصة بالبشرية كلها ، ولقد قدم الدليل الذى يمكن مقاومته وهو الاستشهاد .

***

ـ هذه مقابلة مع ميلوش فورمان ، أجراها جوزيف جيلمز ، ونشرها فى كتاب (المخرج السينمائى نجم فوق العادة)

The Film DIRECTOR AS SUPER-STAR

***

جيلمز : لقد تخرجت فى معهد السينما فى تشيكوسلوفاكيا هل يمكن القول أن المخرج يمكن أن يتعلم الإخراج فى معهد ؟

فورمان : أعتقد أن معهد براغ السينمائى ليس بفكرة سيئة لكن كل إنسان يمكنه أن يتعلم الأشياء نظريا . إن المعهد لا يفيد كثيرا ما لم تعش فى كل مراحل صناعة الفيلم . وهناك شىء آخر . بالنسبة لى ، مثلا ، كما أراه اليوم ، لم يكن للمعهد قيمة كبيرة بالنسبة للحقائق الأساسية التى تعلمتها هناك . أهم ما فى المعهد أنه كانت لدى أربع سنوات من الحرية النسبية أشاهد فيها الأفلام مع أصدقائى ، وأتحدث مع الرفاق ، وأعيش وقت فراغى وسط هؤلاء الناس الذين يحبون السينما . أعتقد أن هذا هو أهم ما خرجت به من معهد السينما .

لقد درست الكتابة للسينما فى أربع سنوات . كان هناك خمسة طلاب فى كل تخصص . وهؤلاء الذين كانوا يدرسون الإخراج كانت لديهم الفرصة لعمل أفلامهم الخاصة . فبينما يعمل أحدهم كمخرج يقوم زميل له بعمل مساعد المخرج ، وثالث بعمل المنتج ، وهكذا . وبهذه الطريقة توفرت لهم خبرات فى كل الأعمال . المهم أنه بعد الانتهاء من المعهد يكون لديك شىء تعرضه ، فى السنة الأولى ، تعمل فيلم ٨ ميللى . ثم سكتش ١٦ ميللى أو فيلم وثائقى قصير ، فقط للتدريب ، لتعمل مع الممثلين . بالنسبة لى ، ككاتب سيناريو ، كان المنتج مختلفا . فى السنة الأولى كتبنا فقط قصتين قصيرتين ، دون أى ارتباط بالأفلام ، ثم تخطيطا تمهيديا مبنيا على كتاب . وفى السنة الثانية كتبنا معالجة سينمائية من هذا التخطيط المبدأى . وفى السنة الثالثة كتبنا سيناريو كاملا مبنيا على المعالجة المأخوذة عن الكتاب . ثم فى السنة الرابعة كتبنا نصا سينمائيا من أفكارنا الخاصة .

جيلمز : أى الخبرات العملية فى صناعة الأفلام اكتسبتها من المعهد ؟

فورمان : لا شىء .

جيلمز : ألم يكن من المفيد لك ، وقد عقدت العزم على العمل كمخرج سينمائى ، أن تتجه فعلا إلى عمل الأفلام خلال هذه السنوات الأربع ، سنوات المعهد ؟

فورمان : نعم ، لكن هذا أمر صعب كما تعلم ، لسبب البيروقراطية فى المعهد . فطالما أنت فى هذا التخصص فإنهم لا يرحبون بانتقالك إلى تخصص آخر .

جيلمز : إن المخرجين السينمائيين لا يحصلون على نقود كثيرة فى تشيكوسلوفاكيا . هل تذكر لماذا ؟ اخترت أن تدخل معهد السينما ؟

فورمان : لطالما كنت أرغب فى العمل فى المسرح ، منذ أن كنت فى الثامنة من عمرى ، مثلت على مسرح المدرسة ومسارح الهواة عندما كنت فى الثالثة عشرة والرابعة عشرة والخامسة عشرة والسادسة عشرة . وحاولت أن أدخل معهد المسرح لكنهم رفضونى . إن لمعهد المسرح تقاليد أقدم من معهد السينما وهكذا وبالمصادفة اخترت الوسط الأكثر قربا إلى المسرح ، وهو السينما . وقبلت فى قسم السيناريو . هكذا دخلت عالم السينما . لأنهم رفضونى فى المسرح .

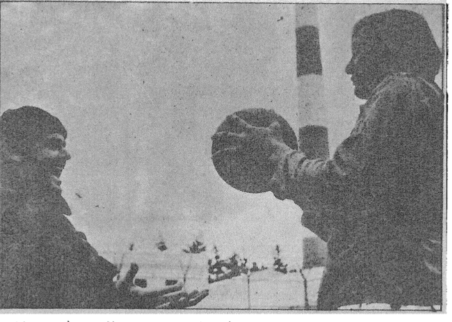
جيلمز : من أين كانت تجيء لكم الأفلام التى كنتم تشاهدونها فى معهد السينما ثلاثة أفلام فى الأسبوع على ما أظن ؟

فورمان : مكتبة الفيلم التشيكى ، والسينماتيك ، وهى غنية جدا بالنسبة للأفلام القديمة . أما الأفلام الأجنبية فهى دائما متاحة بواسطة الشركات الأجنبية التى تعرض أفلامها الجديدة مؤسسة السينما التشيكية لشرائها . ومن الناحية العملية فإن كل الأفلام المثيرة للانتباه تأتى لبراغ لمدة يومين أو ثلاثة ، حيث يشاهدها المسئولون ليقرروا إذا ما كانوا سيشترونها أم لا . وهم عادة يعيزون هذه الأفلام إلى المعهد .

جيلمز : هل هناك ميزة فى أن تتعلم صناعة الفيلم فى معهد أحسن من أن تكون صبيا فى استوديو ؟

فورمان : نعم ، نعم . سأقول لك ما هو الفرق العظيم . اذا بدأت مباشرة فى صناعة الفيلم ، سواء كان فى الولايات المتحدة أو فى استوديو باراندوف أو فى براغ ، فإنك تقبل المسئولية بالنسبة للنتائج التجارية أو المالية ، إذا بدأت كمساعد فإنك - مباشرة - تعمل لحساب فكر شخص آخر ، وليس لديك الوقت لتنمى شخصيتك الخاصة لأنك دائما تخدم أسلوب شخص آخر ، تفكير شخص آخر ، إنك مساعد لا أكثر . وأظن الآن ، إزاء حاجة السينما والتليفزيون الملحة إلى أناس جدد فإن المعهد المتخصص الذى يعد شخصيات جديدة للعمل فى هذا المجال هو أمر حيوى .

إنك تحتاج إلى مكان تصنع فيه أخطاءك وتمارس فشلك ، ثمة خطر كبير إذا لم تكن لديك الإمكانية لأن تحاول وتجرب كل جنونك وحماقاتك وأنت صغير . لأنه إذا لم تتح لك هذه الفرصة ففيما بعد تكون دائما خائفاً .



ربما لا تكون المقارنة على ما يرام ، لكن الأمر أشبه بشاب يمارس الحب لأول مرة مع زوجته وهو فى الخامسة والعشرين . كل ينظر إليه ويحتفى به كشخص نقى نظيف ومناسب . نعم ، لكن المشاكل تبدأ فيما بعد . ثمة نوع معين من الخصام يبدأ .

جيلمز : ماذا حدث لك بعد أن تركت معهد السينما ؟

فورمان : أنهيت المعهد عام ١٩٥٥ ، وكنت فى الثالثة والعشرين من عمرى ، ولم أخرج أول فيلم روائى - لى - حتى عام ١٩٦٢ ، عندما كنت فى الثلاثين من عمرى ، وفيما بين هذين التاريخين عملت أشياء كثيرة تتصل بالفنون التمثيلية : تليفزيون ، الفانوس السحرى ، مسارح النوادى الليلية . وكتبت سيناريو فيلمين لمخرجين آخرين : كان الأول فيلما رديئا جدا ، وسيناريو رديئا أيضا ، وهو فيلم **"Leave it to me"** «الذى أخرجه مارتن فرش» ، **الفيلم الثانى الذى أخرجته ، إيفا نوفاك ، وهو إيماءات صغيرة ، والمخرجان تشيكيان .**

جيلمز : كيف حدث أن أخرجت فيلمك الأول ؟

فورمان : ليس من السهل أن تبدأ كمخرج سينمائى إذا ما بدأت دراستك فى المعهد ككاتب سيناريو ، كانت لدى الرغبة فى أن أخرج نصوصاً سينمائية بنفسى . فلم تكن هذه مسألة سهلة فى المعهد . لكن كل كاتب سيناريو فى نهاية الأمر يرغب فى إخراج ما يكتبه . بدأت كهاو . اشتريت كاميرا ١٦ ميللى وبدأنا أنا وإيفان باسر نتسلى بها كما يفعل الأصدقاء . بدأت بعمل أفلام تسجيلية بسيطة لأصدقائى الذين كانوا يديرون - آنئذ - مسرحا فى براغ . وعندما تكون لدى حوالى نصف المادة ، عرضتها على الأستديو فأعجبتهم وكانوا سعداء بها ، واقترحوا أن أكمل الفيلم بشروط حرفية ، وكنت ما أزال أصور على ١٦ ميللى ، لكن أصبح لدى مهندس صوت ممتاز وإخصائى إضاءة وهكذا .

كان اسم الفيلم «مباراة» وكان يدور حول مغنى الروك - آند - روك . الجزء الأول ، بروفة فى المسرح وبداية المباراة ، وكنت قد صورته قبل أن أتلقى هذه المساعدة . كنت بالفعل أكتب السيناريو فى أثناء التصوير . كان لدى بعض المادة ، وأصبح فى مقدورى عمل فيلم ، لكنهم كانوا لا يريدون سوى فيلم تسجيل قصير فى حوالى ربع ساعة .

أحسست أن هذه هى فرصتى . ودون أن أخبرهم بأى شىء ، وبالنقود القليلة التى أخذتها من الاستوديو بدأت أفكر فى قصة روائية خفيفة . وفى أثناء التصوير كنا أنا وصديقى «إيفان باسر» نناقش القصة . أنت تعرف ، يدور الفيلم حول فتاتين ، واحدة تغنى مع فرقة من فرق الروك الهاوية ، والثانية التى لم تكن تعرف شيئا عن الغناء وتدخل المباراة .

وعندما أنهيت الفيلم كان المسئولون فى الاستوديو غاضبين بعض الشىء منى لأنى عملت فيلما ٤٥ دقيقة وهى مدة غير مناسبة على الإطلاق ، لأنها ليست فيلما طويلا ولا قصيراً ، لكن فى النهاية انتهت المشكلة لصالحى إذ إنهم لم يعرفوا ماذا يصنعون بهذا الفيلم ، ولذا اقترحوا على أن أخرج فيلما آخر ٤٥ دقيقة وأربط بينهما فى برنامج واحد .

وهكذا عملت فيلما من فوق الروك آند روك . وأظن أننى وجدت نفسى فى هذين الفيلمين . تأكدت أن ما كنت أحلم به هو فى متناول اليد .

وتعلمت أن الشيء الوحيد الذى يجب أن تتأكد منه هو أن لديك شيئا ما لتقوله ـ فيما عدا ذلك فإن كل شيء ، يمكن تعلمه فى أثناء التصوير ، أنا لا أعنى رسالة . الفيلم بالنسبة لى هو نوع من المتعة والرغبة فى حكاية قصص . كل إنسان يجب أن يحكى قصصا . إن الناس يعملون ، وفى المساء يتقابلون فى المقهى ويحكون عما حدث لهم . وهذا هو ما نفعله . إننا نحكى قصصا بالصور .

جيلمز : أى نظام تتبع عندما نكتب سيناريو ؟

فورمان : كل ماأحتاجه هو أن اتحرر كلية من أى مشاكل ، وأن أختفى فى مكان ما مع الكتاب المساعدين والأصدقاء . أحيانا كثيرة نذهب إلى مكان خارج البيت ، ربما إلى الجبال ، ونظل هناك لشهر أو شهرين . نعمل عندما نرغب فى العمل . ولا نتبع نظاما جامداً . أحيانا نعمل حتى الرابعة صباحا وننام حتى الواحدة ظهرا . إن ما أريده هو عدم الإزعاج من الخارج بسبب مشاكل الأسرة مثلا . حالما أكون فى حالة العمل أرتب اللقطات وأعد العمل يحدث أن تطفو أمام عينيك أشياء غير سامة ، وأنا أحب أن يشاركنى الكتاب المساعدون فى رؤية اللقطات بعين طازجة لعلهم يدركون شيئا تاه عنى .

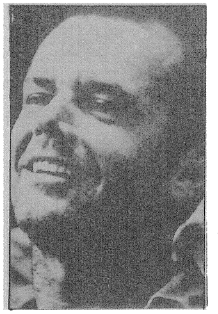
جيلمز : ما هو شعورك تجاه الممثلين ، وما هى أحسن طريقة لاستخدامهم فى أفلامك ؟

فورمان : بالنسبة لى ، فإن الممثل جزء من الطبيعة . أولا أعمل بروفة . يعنى أنت تجلس هنا وأنا أريدك أن تذهب إلى التليفون وتتحدث إلى شخص ما . أولا أطلب منك أن تفعل ذلك . ثم أقوم بعملية تركيب ، دائما أنظر إلى الكاميرا وأختار التركيب ، لكن الكاميرا يجب أن تخدم الممثل وليس العكس . إننى دائما أخلق وأرى المشاهد المركبة . لكنها فى داخلى .

جيلمز : لماذا تستخدم عددا قليلا من الممثلين المحترفين فى أفلامك ، سمعت أنك لا تحب ممثلى المسرح .

فورمان : ليس لدى شيء ضدهم ، فقط أنا متعب من الطريقة النمطية التى تلازم بعض الممثلين المحترفين ، لقد كان فيلم «مباراة» تجربة هامة بالنسبة لى ، حيث عملت مع ممثلين غير محترفين ، ولقد دهشت عندما رأيتهم على الشاشة ، إن الممثل غير المحترف يظهر على الشاشة كما هو ، وليس شخصية أخرى ، وهذا ما يسحرنى ، أن ترى على الشاشة شخصيات حقيقية طازجة ليست مكررة ، ولا أحد يستطيع أن يحل محلها .

جيلمز : ومع ذلك ، بعد المرة الأولى ، ألا يحدث أن بعض الشخصيات الأصلية تصبح واعية بذاتها أو يتحولن إلى ممثلين محترفين فالبكارة لا تتكرر ؟



فورمان : نعم ، هذا صحيح ، بعض الناس لا تستطيع أن تستخدمهم إلا مرة واحدة . إنهم يدمرون بالمعرفة وعندما يتعلمون تفاصيل التكنيك . لكن إذا نظرت إلى هؤلاء الناس كما أفعل أنا فى أثناء العمل ، فإنك تدرك أنه ربما أن الصدفة فقط هى التى أبعدت هؤلاء الناس عن أن يكونوا ممثلين . كانت لديهم صفات محددة من صفات الممثلين المحترفين ، لديهم موهبة محددة ربما فقط لأن القدر لم يكن عادلا معهم ، ولذا أصبح أحدهم جزارا والآخر حلاقا وليس ممثلا .

جيلمز : أين تجد ممثليك ؟

فورمان : أحاول أن أجدهم دائما بين الناس الذين أعرفهم بالفعل ، أصدقائى . فى فيلم «غراميات شقراء» البطلة هى أخت زوجتى الأولى . عرفتها عندما كانت فى التاسعة . والجنود الرئيسيون فى الفيلم هم أصدقاء من أيام الدراسة . والأب هو عم صديقه المصور ، إذا وجدت الشخص المناسب قلت المشاكل .

جيلمز : هل يمكنك أن تحدد اعتراضاتك على استخدام ممثلى المسرح فى السينما ؟

فورمان : إننى أحمل إعجابا كبيرا على قدرة التحول التى يتميز بها ممثلو المسرح . لكن على الشاشة تعجبنى الشخصيات الحقيقية . لأنى أظن أن ثمة فروقا بين المسرح والفيلم . الفيلم صورة ، وكل شيء حول الممثل حقيقى . السماء حقيقية والأشجار حقيقية والأرض حقيقية ، كل شيء حقيقى ، ولذا أريد أناسا حقيقيين أيضا . على المسرح كل شيء منظم . كل شيء مصطنع . ولذا فإننى أعجب بالشخص الذى يستطيع أن يحول شخصيته لتلائم الموقف و«الكاركتر» فى هذا الموقف المصطنع . إنه من الصعب لدى أن أقول لك بالإنجليزية ما أود أن أقوله . لكن أنت تعرف ، فى المسرح أنت لا تتظاهر بأن ما تراه على الخشبة هو شيء حقيقى ، لكن فى الأفلام ـ وليس فى الأفلام التاريخية ولكن فى الأفلام الواقعية ـ فإن الصورة تمكنك آليا أن تقتنع بأن ما تراه على الشاشة حقيقى .

جيلمز : ما الذى تعلمته من إخراج أفلامك الأولى ، بعد هذا الحديث عن العمل مع ممثلين غير محترفين ؟

فورمان : عندما بدأت لم أكن بالكاد أعرف شيئا عن تكنيك الفيلم . واكتشفت أن كل شيء يمكن فى السينما . كل ما عملته من استخدام للزوايا والعدسات والقطع وما شابه لم يكن لدى خبرة سابقة به . لو كنت قد عملت عدة سنوات كمساعد مخرج فإن أفلامى ستكون مشابهة لأفلام المخرجين الذين عملت معهم ولقيدت نفسى بالقيود التى تحكمهم .

جيلمز : أى الأفلام التى شاهدتها فى صغرك أثرت عليك ؟ ما هو مثلا أول فيلم رأيته فى حياتك ؟ .

فورمان : أول فيلم رأيته وأنا طفل كان فيلم والت ديزنى « الأميرة والأقزام السبعة » . وأول مخرج مسنى بالفعل كان شارلى شابلن ، كل أفلامه ، لا أعرف ما إذا كنت قد أحببت السينما لأن شابلن كان عظيما أو لأنه مس شيئا فى داخلى شيئاً لم أكن أعرفه . كنت مبهورا بقدرته على مزج الضحكات بالدموع .

جيلمز : فى كل مرة يظهر فيها مخرج شاب ويحرز نجاحا كبيرا ، فإن رجال المال فى هوليود وروما ولندن يبدأون التفكير فى استغلاله . إلى أى مدى حدث ذلك بالنسبة لك ؟

فورمان : لقد ضاعت منى سنتان فى مشروعات لم تصبح أفلاما . وتلقيت نصوصا عديدة اقترحها بعض المنتجين على «إيفان باسر» وعلىّ وبعد أن أثار فيلم «غراميات شقراء» انتباها كبيرا بدأ «كارل بونتى» العمل فى سيناريو عهد إلى بإخراجه « الأمريكيون قادمون » ـ عن سائح يأتى لصيد الدببة فى تشيكوسلوفاكيا ، واستمر العمل أربعة أو خمسة شهور ولم تكن النتيجة سارة . إن ما نحبه لم يحبه «بونتى» ، وما يحبه «بونتى» لم نحبه نحن !!

جيلمز : هل تعد نفسك للحياة بعيدا عن تشيكوسلوفاكيا بقية حياتك ؟

فورمان : أنا ؟ لا . لا . بالتأكيد أريد أن أعود ربما بين حين وآخر ، إذا أمكن ذلك آتى إلى هنا لأعمل وأعود . لكن أساسا أريد أن أعمل وأعيش فى تشيكوسلوفاكيا . لأنى لا أحب الإحساس بأننى أجنبى . أحب أن أكون فى وطنى ●

حوار مع القارئ

● حمل إلينا بريدنا هذا الأسبوع رسالة جديدة من الصديقة فوقية السعيد فايد ، وفى رسالتها تناقش الصديقة ما جاء برسالة الصديق خالد محمد صلاح التى طرحناها فى عددنا الواحد والثلاثين ، وكان الصديق خالد قد بادر فأرسل مستجيباً لدعوتنا إلى فتح باب الحوار مع أصدقائنا حول ما حملته رسالة الصديقة فوقية فى عددنا الثامن والعشرين ، تقول صديقتنا فوقية فى رسالتها الجديدة « أشكر لكم رحابة الصدر ، طرحتم ما جاء برسالتى للجدل والحوار بين قراء المجلة فى انتظار آرائهم ، إلا أننى أحسست فى رد السيد/خالد محمد صاحب الرسالة ، أنه يوجه رده إلى مدافعاً عن المجلة وكتابها ، وحاشاى أن أتهم مجلة القاهرة وكتابها ، فأنا لم أتكلم عن دراسة د. عمارة ولا عن آراء الأستاذين محمود العالم وصلاح عيسى فى تحقيق ثورة يوليو والثقافة ، وما أشرت إلى كتابات د. عبد الغفار مكاوى ود. أحمد عتمان ، وما كان لى أن أنقد كتاباً أجلاء نكن لهم كل تقدير واحترام ، فكل ما كتبه السيد/خالد فى رده ندركه تماماً ، إنما كلمتى كانت عما تنشره مجلة القاهرة لشباب لم يكتمل نموه الأدبى تنشره على أنه قصص هو أبعد ما يكون عن القصص ، وقلت إن الكتابة فكرة وأسلوب وأنا لم أجد فى كل ما قرأته من قصص حسب ظنهم فكرة ولا معنى لهذا الإغراب الذى يكتبونه ، وقلت إنه تهويمات وليس إبداعاً ، ووجدت فى أسلوبهم ضحالة وكلمات سوقية إباحية بعيدة كل البعد عن الفن والأدب ، وأسفت لسماحكم بنشر ألفاظ تخدش الحياء ، وتوحى فى معناها أبعاد الفعل الجنسى ، لأن أى إنسان مثقف لا يخرج منه هذا الكلام . . ، وعجبت لتشجيع مجلة القاهرة على هذا بدلاً من توجيههم إلى الأخلاق والقيم فى كل كلمة يكتبونها حيث يكون الأدب والفن ، وقد ظن السيد/ خالد بأننا لا ندرك وظيفة الفن فراح يذكر أسماء هى أسمى من أن نلصق بها تهماً شائنة كهذه مثل كافكا ، بيكت ، بريخت ، حتى اندريه جيد الكاتب العظيم ذكره ليرينا أنه قرأ لهؤلاء ، وسمى دعوتنا إلى الطريق القويم جموداً ، وأقول له ما علاقة الجمود برص أسماء الكتاب العظام ، بالتعبير السوقى الإباحى ، ما علاقة تشريح هؤلاء الكتاب للنفس البشرية . . بـ . . . و . . . ، إنها يا سيدى وقاحة فى التعبير وضحالة فى الفكر لأن الكاتب المبدع يعبر من خلال شرحه للحدث بما يوحى للقارىء دون أن يوجه له ألفاظاً سمجة مباشرة ليستشف ما يكون من خلال الكتابة المهذبة ، لقد قرأت لأكثر الكتاب الذين ذكرهم ولم أخجل مطلقاً لكتاباتهم مثلما خجلت لهؤلاء الذين يكتبون بلغة هابطة باسم الحرية والفن والصور الجمالية كما يقول . إن الجمال هو السمو والحرية ليست هى الفوضى ، بعيداً عن كل شىء نحن أمة تتمسك بمبادىء وأخلاق لنرتفع بالنشء خاصة فى هذه الأيام التى أصبح فيها التعليم من أجل الحصول على الشهادة بالحفظ دون الفهم ، فكيف بالله تضربون الأمثال لهؤلاء الضحايا بكتاب عظام مثل من ذكرت ظلماً لهم ، إذا كان ما أقوله جموداً فمرحباً به ، مرحباً بالجمود الذى يقيم المعوج ، مرحباً بالجمود يسمو بنا ، مرحباً بالجمود يهذب ألفاظنا ، ثم كيف يدعى السيد/ خالد أننا لا نحفظ ما جاء عن الرسول (ﷺ) من القول (لا حياء فى الدين) نعم لاحياء فى الدين إذا كنا نتكلم فى الدين ، وإلا نكون كمن راح ينهى الناس عن الصلاة بقوله : إن القرآن يقول (ويل للمصلين) دون أن يكمل الآية » .

وللصديقة فوقية نقول : فأما عن رحابة الصدر فأمر واجب ندعو اليه ونعمل به .

وأما عن رسالتك الجديدة فها نحن نطرحها على أصدقائنا رغبة صادقة منا فى زيادة رقعة الحوار بينهم ، والقاهرة تسعد بأن تكون صفحاتها منبراً يتناقش من خلاله أصدقاؤها الأحباب ، وبرغم اختلافنا الجذرى مع حكمك على ما ننشر من قصص نسألك :

أليس من المنطقى حسب منطق رسالتك ـ أن القائمين على تحرير المجلة متناقضون مع ذاتهم ؟ وإذا كانت إجابتك بلا ؟ لِمَ تفسرين سماحهم بنشر أعمال من ذكرتهم رسالتك بالمدح والتقدير ونشر أعمال هؤلاء الشباب الذين يكتبون على حد تعبيرك ؟ ولنا على رسالتك أيتها الصديقة تحفظ لا نقبله من صديقة تدعى الحوار الجاد ، وما نقصده هو السخرية التى نلمحها فى رسالتك حينما تقولين « ليرينا أنه قرأ لهؤلاء » ، فهل هؤلاء حكر عليك وحدك ؟ أم أنهم ملك لكل الناس ومنهم صديقنا خالد ، أما بقية رسالتك فمتروكة للأصدقاء (ملحوظة : النقط التى جاءت فى الرسالة المنشورة استبدلناها بكلمات لا نستطيع نشرها) .

● ومن الصديق محمود النجار عبد الحليم ، القصيرين بجوار الزاوية الحمراء . . القاهرة ، جاءتنا رسالة يقول فيها « استبشرت خيراً بصدور المجلة الغراء (القاهرة) ومنذ العدد الأول وأنا أتابعها ، ولقد سعدت لترحيب قاهرتنا بإبداعات الشباب ولما كنت من كتاب القصة القصيرة الذين لا يجدون فرصة لنشر أعمالهم فرحت جداً لهذا الترحيب ، وأرسلت قصة قصيرة بعنوان « المأجور » منذ أكثر من شهر ومنذ هذا الوقت انتظر رداً فى باب « حوار مع القارىء » ولم أقرأ هذا الرد سواء بقبول القصة أو رفضها ، ساورنى القلق فأرجو الرد حتى يطمئن قلبى » إلى هنا والرسالة لا جديد فيها أما الجديد فهو ما جاء فى السطور التالية « ولقد قرأت مقالين للأستاذ . . . بجريدة الأهرام خلاصتهما أن الهيئة بمجلاتها وكتبها لا تهتم بإبداعات الشباب بسبب ما أسماه « بالشللية » وحزنت جداً وساورنى القلق وتصارع بداخلى ثقتى فى المجلة والشك بسبب قراءة المقالين ، سيزول هذا الشك إذا قرأت الرد على رسالتى حتى تزداد ثقتى ، لا أقول أن أستعيد ثقتى ، لأن ثقتى بكم كبيرة . ولصديقنا محمود النجار عبد الحليم نقول : قصتك « المأجور » لم تصلنا ، ولو كانت جاءت لضمتها قلوبنا كعادتنا مع كل رسائل الأصدقاء ، والقاهرة عندما إنحازت إلى إبداع الشباب منذ صدورها لم يكن إنحيازها نابعاً من فراغ أو محاولة منها لمخالفة الآخرين ، نحن ننحاز إلى الشباب لأننا لا نملك الانحياز إلا للمستقبل ، والشباب هو المستقبل ، ليس جملة انشائية نرددها بل حقيقة لا تغيب إلا عن الذين لا يبصرون أبعد من مواطىء أقدامهم . أما المقالان اللذان نشرهما بالأهرام . . « نتعمد عدم ذكر اسمه على صفحاتنا برغم ذكره فى الرسالة ، كى لا ينال شرفاً لا يستحقه » ، فقد وجدنا من الأجدى أن نتجاهلهما ، ليس ضعفاً منا بل حفظاً لوقت نحرص ألا يضيع سدى ، والسعادة كل السعادة عندما يشحذ هذا الكاتب قلمه الصدىء كي يتهمنا بتهم باطلة ، وهل ترضى لنا أيها الصديق أن يتدنى حوارنا إلى تدنى هذا الكاتب ، إن الشللية التى يتهمنا بها وسام نضعه على صدورنا ، فمرحباً بالشللية على صفحاتنا ، إن « شلتنا » أكبر من أن يحصيها لأنها رحبة رحابة المدى ، تمتد لتشمل مصر من أقصاها إلى أقصاها ، إن « شلتنا » هى كل المواهب الشابة الأصيلة التى حرمتها « شلة » هذا الكاتب وأمثاله من أن تأخذ فرصتها كى تنشر أعمالها على صفحات ورثوها فى مناخ ثقافى ردىء وفى زمان أشد رداءة ، والفرحة كل الفرحة عندما يقذفنا هذا الكاتب وأمثاله بالسباب ، إن مبادراتهم التى لا نحسدهم عليها هى مسارعتهم بمحاربة كل واعد جاد ، لا لشىء سوى أنه رفض ما يكتبون ذلك أنه اتخذ لنفسه هدفاً عظيماً لا تحققه كتاباتهم المسطحة المنقولة ، لقد اختارت القاهرة لنفسها أسلوباً جديداً فى تعاملها مع المواد التى تنشرها ، فهى لا تنظر إلى الأسماء الممهورة فى خاتمة المادة ، لأنها تدرك أن هذه المواد تفقد بريقها الزائف إن تناسينا أسماء أصحابها ، ولأنها تعرف أن هذه الأسماء محشوة بالهواء كالبالون التى يلعب بها الأطفال عمرها قصير ، وسرعان ما تنتهى ، وهذه الأسماء لا تلمع ولا تعيش إلا فى جو ملوث .

عندما يكون المناخ نقياً صحيحاً ، سيذهب هؤلاء إلى مكانهم المناسب . وهم يدركونه جيداً ، إن المكان المناسب لهم لا يمكن أن يكون فى واحدة من دورنا الصحفية الرائدة كالأهرام ، بل فى مبنى آخر يلاحقه فى نفس شارع الجلاء ، هو مبنى مجمع المحاكم ، الأجدى لهؤلاء أن يبادروا منذ الآن ، الآن ، الآن ليس غداً بحجز مكان مناسب لهم بين « عرضحالجية » مجمع المحاكم ، يكتبون بيانات الفيش والتشبيه ، ويحررون أحكام النفقة والطاعة ، لكن أخشى ما نخشاه أن يفسدوا حياة « العرضحالجية » الشرفاء .

الصديق محمود شكراً لثقتك بنا .

***

والقاهرة ترحب دائماً بمزيد من ملاحظات الأصدقاء وآرائهم وأعمالهم .



● الفارس ● ألوان مختلفة ● للفنان محمد راسم ● الجزائر ●



● من وصف مصر ●